



**EDVARD GRİEG'İN HAYATI VE
OP.13 NO.2 KEMAN-PİYANO SONATININ
KEMAN PARTİSİNİN İNCELENMESİ
Yüksek Lisans Tezi**

Gülfem GÜLER

Eskişehir, 2022

**EDVARD GRİEG'İN HAYATI VE
OP.13 NO.2 KEMAN-PİYANO SONATININ KEMAN PARTİSİNİN
İNCELENMESİ**

Gülfem GÜLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2022**

ÖZET

EDVARD GRİEG'İN HAYATI VE OP.13 NO.2 KEMAN-PİYANO SONATININ KEMAN PARTİSİNİN İNCELENMESİ

Gülfem Güler

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Doç. Ayşe Özlem Akdeniz

Norveç Ulusal Müzik Okulunun en önemli temsilcisi olan Edvard Grieg, eserlerinde Slatter ritmi, Springar dans havası, Hardenger kemanı gibi folklorik zenginlikleri kullanarak Norveç Halk Müziğinin dünya tarafından tanınmasında büyük rol oynamış; bununla birlikte, armonik ve formal anlamda sahip olduğu yenilikçi tutum ile Debussy, Ravel gibi önemli empresyonist bestecileri derinden etkilemiştir. Aynı zamanda başarılı bir piyanist olması ile de ünlü olan besteci, Avrupa'da verdiği konserler aracılığıyla eserlerini tüm müzik dünyasına tanıtarak yaşadığı dönemde oldukça popüler olma şansına sahip olmuştur. 1867 yılında yazmış olduğu Sol Majör tonundaki Op.13 No.2 Keman-Piyano Sonatı, Grieg'in en popüler eserlerinden biri olmakla beraber barındırdığı folklorik öğeler ile Norveç Halk Müziğinin sanat müziği ile harmanlanmasının en başarılı örneklerinden biridir. Bu çalışmada Edvard Grieg'in hayatı, sanat anlayışı ve stilistik özellikleri genel hatlarıyla ele alınmış ve Op.13 No.2 Keman-Piyano Sonatı keman teknikleri ve yorumlama yöntemleri bakımından incelenerek teknik ve müzikal zorluklar belirlenmiştir. Ayrıca icracıya yönelik çalışma önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Keman, Sonat, Grieg, Norveç Ulusal Okulu

ABSTRACT

THE LIFE OF EDVARD GRIEG AND EXAMINATION THE VIOLIN PART OF HIS OP.13 NO.2 VIOLIN-PIANO SONATA

Gülfem GÜLER

Department of Music

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ

Edvard Grieg, the most important representative of the Norwegian National School of Music, played a major role in the recognition of Norwegian Folk Music by the world through using folkloric riches such as Slatter rhythm, Springar dance atmosphere, and Hardenger violin in his works. Moreover, with his harmonic and formal innovative attitude, he deeply influenced important impressionist composers such as Debussy and Ravel. The composer, who is also famous for being a successful pianist, had the chance to become very popular in his lifetime by introducing his works to the whole music world through the concerts he gave in Europe His Op.13 No.2 Violin-Piano Sonata in G Major, written in 1867, is both one of the Grieg's most popular works and also one of the most successful examples of the blending of Norwegian folkloric elements with art music.

In this thesis, Edvard Grieg's life, his artistic understanding, and stylistic features were discussed in general terms, and his Op.13 No.2 Violin-Piano Sonata was examined in terms of violin techniques, interpretation methods, and technical and musical difficulties. Also, some practicing suggestions were presented to performers to practice more properly.

Keywords: Violin, Sonata, Grieg, Norwegian Music School

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde kıymetli vakitlerini ayırmaktan imtina etmeksizin her konudaki öneri, eleştiri ve değerli bilgilerini benimle paylaşarak sunmuş oldukları büyük katkıdan dolayı tez danışmanım Sayın Doç. Ayşe Özlem Akdeniz'e ve Sayın Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz'e, çalışmanın düzenlenme sürecinde büyük bir özveri ile yardımına koşan Sevgili Çağrı Yeşil'e ve bu araştırma süresince bana verdikleri sonsuz destekten için aileme büyük bir içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.



28.06.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Gülfem GÜLER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EDVARD GRİEG'İN YAŞAMI VE SANAT ANLAYIŞI	2
1.1. Çocukluk Yılları	2
1.2. Leipzig Yılları	3
1.3. Yurt Dışı Yılları.....	5
1.4. Oslo Yılları.....	7
1.5. Hardenger Yılları	9
1.6. Trolldhaugen Yılları.....	10
1.7. Edvard Grieg'in Sanat Anlayışı ve Stilistik Özellikleri	14

İKİNCİ BÖLÜM

2. EDVARD GRİEG'İN OP.13 NO.2 KEMAN-PİYANO SONATI	16
2.1. Müzikal ve Teknik Açından Analizler ve Çalışmalar	18
2.1.1. I. Bölüm Analizi ve Çalışma Önerileri	18
2.1.2. 2. Bölüm Analizi ve Çalışma Önerileri.....	27
SONUÇ	41

KAYNAKÇA.....	42
---------------	----



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 1-19. ölçüler arası.....	18
Şekil 2.2. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 20-25. ölçüler arası.....	19
Şekil 2.3. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 34-45. ölçüler arası.....	19
Şekil 2.4. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 46-61. ölçüler arası.....	20
Şekil 2.5. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 62-67. ölçüler arası.....	21
Şekil 2.6. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 68-71. ölçüler arası.....	21
Şekil 2.7. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 72-79. ölçüler arası.....	21
Şekil 2.8. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 80-86. ölçüler arası.....	22
Şekil 2.9. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 89-118. ölçüler arası.....	23
Şekil 2.10. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 136-149. ölçüler arası.....	23
Şekil 2.11. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 155-163. ölçüler arası.....	24
Şekil 2.13. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 172-183. ölçüler arası.....	24
Şekil 2.13. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 184-191. ölçüler arası.....	25
Şekil 2.14. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 234-241. ölçüler arası.....	25
Şekil 2.16. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 246-249. ölçüler arası.....	26
Şekil 2.17. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 265-268. ölçüler arası.....	26
Şekil 2.17. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 272-280. ölçüler arası.....	26
Şekil 2.19. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 380-392. ölçüler arası.....	27
Şekil 2.19. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 409-420. ölçüler arası.....	27
Şekil 2.21. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 1-18. ölçüler arası.....	28
Şekil 2.21. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 19-24. ölçüler arası.....	28
Şekil 2.23. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 28. Ölçü.....	29
Şekil 2.23. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 29-36 ölçüler arası.....	29
Şekil 2.24. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 37-40. ölçüler arası.....	30
Şekil 2.26. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 43-45. ölçüler arası.....	30
Şekil 2.26. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 46-58. ölçüler arası.....	31
Şekil 2.27. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 70-76. ölçüler arası.....	31
Şekil 2.29. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 80-87. ölçüler arası.....	32
Şekil 2.29. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 141-154. ölçüler arası.....	32
Şekil 2.31. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 1-11. ölçüler arası.....	33
Şekil 2.32. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 12-21. ölçüler arası.....	33

Şekil 2.33. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 22-28. ölçüler arası.....	34
Şekil 2.33. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 37-44. ölçüler arası.....	34
Şekil 2.34. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 50-59. ölçüler arası.....	35
Şekil 2.35. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 60-69. ölçüler arası.....	35
Şekil 2.36. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 72-75. ölçüler arası.....	35
Şekil 2.37. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 78-81. ölçüler arası.....	36
Şekil 2.39. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 86-90. ölçüler arası.....	36
Şekil 2.40. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 117-124. ölçüler arası.....	37
Şekil 2.40. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 125-132. ölçüler arası.....	37
Şekil 2.42. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 144-149. ölçüler arası.....	37
Şekil 2.42. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 175-181. ölçüler arası.....	38
Şekil 2.43. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 183-188. ölçüler arası.....	38
Şekil 2.44. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 277-290. ölçüler arası.....	39
Şekil 2.45. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 301-314. ölçüler arası.....	39

GİRİŞ

Keman, kendine özgü ses rengi ve sahip olduğu zengin ifade gücü ile gerek repertuvar gerek teknik imkân ve çeşitlilik açısından yaylı çalgılar ailesinin en önemli üyesidir. 16. yüzyıl itibari ile Nicolo Amati, Paolo Maggini, Giuseppe Guarneri, Antonio Stradivarius gibi önemli yapımcıların elinde bugünkü formunu kazanmış olan keman, neredeyse her besteci tarafından hem solo hem de oda müziği repertuvarında etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Avrupa’da Rönesans’ın yükselişi ile başlayan felsefi, toplumsal ve siyasi süreçlerin gelişimi ve bu süreçlerin sanata etkisi başta Barok Dönem olmak üzere bütün müzik dönemleri üzerinde bir takım zincirleme reaksiyon yaratmıştır (Akdeniz&Akdeniz,2020,41).

Barok dönemde sonat, konçerto ve süit gibi formlar ortaya çıkmış ve eski geleneksel müzikler yeni yöntemler ve teknik anlayışlar ile şekillenerek keman eserlerine uyarlanmıştır. Böylece zengin ve çarpıcı müzikal anlatım olanaklarına kavuşan keman müziği de görkemli bir benlik ve zengin bir repertuvar yelpazesine kavuşmuştur. (Akdeniz&Akdeniz,2020,3170).

17. Yüzyıl ile birlikte keman için solo ve eşlikli eserlerin bestelenmesiyle ön plana çıkan keman çalgısı, başta İtalya olmak üzere Avrupa’nın her tarafında sıklıkla verilen konserlerde görülmeye başlanmıştır. Sonatlar da çoğunlukla o çağın gitgide rağbet görmeye başlayan yeni çalgısı keman için yazılmıştır. Corelli ve Vitali gibi besteciler bir yandan yeni biçimi hazırlamışlar, öte yandan da keman müziği yazısının ve keman çalma tekniğinin temellerini atmışlardır (Mimaroglu, 2019, s.114).

İskandinav Halk Müziği, dünyanın en kadim müziklerinden biri olma özelliğini taşımasına rağmen 19. yüzyıla kadar müzik tarihine geçebilecek özellikte bir İskandinav besteci yetişmemiştir. Bu yüzyılda bütün İskandinavya’da olduğu gibi Norveç’te de güçlü bir akım olarak kendini gösteren ulusalcılık, halk müziğinin yanı sıra Avrupa’da yükselmiş olan romantizm akımından da beslenerek, yeni, özgün ve lirik bir müzik anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

19. yüzyıl İskandinav Okuluna dahil olan ve dahası Norveç müziğinin en önemli temsilcisi olarak kabul edilen besteci Edvard Hagerup Grieg, otantik halk ezgilerini kullanmanın yanı sıra modalite, dron basları ve slatter ritmi gibi yerel halk müziği unsurlarını da müziğine dahil etmiştir. Onu büyük bir besteci yapan en önemli

unsurlardan biri ise Norveç folkloruna ait öğeleri kullandığında bile, özellikle armonik alanda bunu kendine özgü bir materyal ile desteklemiş olmasıdır.

Farklı dönemlerde her ülke ekolünün yetiştirdiği ve keman için eserler besteleyen çok önemli besteciler olmuştur. Bu besteciler keman çalma teknikleri açısından yeni fikirler ortaya koymuş ve bunları eserleri ile tanıtmışlardır. Bu yazılan eserler arasında Keman-Piyano Sonatlarının çalışılması da öğrencilerin hem solistik açıdan hem de oda müziği bakımından teknik ve müzikal gelişimlerinin sağlanması adına büyük önem taşımaktadır.

Büyük besteci Edvard Grieg de piyano-keman repertuvarının yapı taşlarından olan üç önemli sonat yazmıştır. Bunlardan “Op.13, 2. Keman Sonatı”, bestecinin diğer sonatlarına oranla en çok Norveç halk ezgilerini barındıran sonatı olma özelliği taşımaktadır.

Bu sonatın icrası için bestecinin yaşamını ve içinde bulunduğu koşulları bilmek icracıya yorum açısından avantaj ve daha geniş bir bakış açısı ile Norveç halk ezgilerini tanıma olanağı sağlayacaktır. Bu çalışmanın ilk bölümünde eserin daha iyi bir şekilde yorumlanmasına katkı sağlamak ve besteciye tanıtmak amacıyla Edvard Grieg’in hayatı ele alınmış, ikinci bölümünde ise 2. Keman Sonatı detaylı bir şekilde müzikal ve teknik açılardan incelenerek detaylı bir analiz yapılarak çeşitli çalışma yöntemleri önerilmiştir.

Bu tez, Türkiye’de Grieg’in Op.13 No.2 Keman-Piyano Sonatını ayrıntılı biçimde inceleyen ilk çalışmadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EDVARD GRIEG’İN YAŞAMI VE SANAT ANLAYIŞI

1.1. Çocukluk Yılları

Edvard Haugerup Grieg, 15 Haziran 1843 tarihinde, Norveç’in en işlek liman kentlerinden biri olan Bergen’de dünyaya gelmiştir. İskoç kökenli babası Alexander Grieg (1806- 1875) “Alexander Grieg and Son” isimli başarılı bir şirkete sahip, varlıklı bir tüccardır. Kentin müzikal yaşamında önemli bir rol oynayan annesi, Gesine Judithe Haugerup (1814-1875) ise “Bergen’in en iyisi” olarak nitelendirilen ünlü bir piyano öğretmenidir. Grieg’in; Maren, Ingeborg Benedicte, John ve Elisabeth isimli dört kardeşi vardır. Ağabeylerinden John başarılı bir çellist, Maren hem Bergen hem de Oslo’da tanınan bir piyano öğretmenidir. Kardeşi Benedicte ise anemi hastasıdır. Bu sağlık

probleminin Grieg ailesi üzerinde olumsuz etkileri olmuştur (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.17-18).

Edvard Grieg müzik eğitimine, altı yaşında Hamburg’da tanınmış bir müzisyen ve pedagog olan Albert Methfessel’den (1785-1869) eğitim almış olan annesi Gesine Haugerup’un gözetiminde gerçekleşen piyano dersleri ile başlamıştır. Gesine, evinde sıklıkla konserler düzenlemekte, ayrıca şiir ve kısa oyunlar da yazmaktadır. Küçük Grieg, bu sayede müzikle iç içe bir çocukluk geçirme fırsatı yakalamış ve genç yaşta klasik müziğin her türünü dinleme şansı bulmuştur (Dinslage, 2000, s.1). Kısa süre içinde kompozisyonda da büyük bir yetenek gösteren Grieg, ilk bestelerini yapmaya başladığında henüz sadece dokuz yaşındadır. Ancak onun gerçek bir müzisyen olması yolunda atılan ilk adım, genç kemancı Olle Bull’un (1810- 1880) teşviki ile gerçekleşmiştir. 1858 yazında Grieg ailesini ziyaret eden Bull, o zamanlar on beş yaşında olan genç Edvard’ın bestelerinden birini dinlemiş ve onun ciddi bir müzik eğitimi için Leipzig’e gönderilmesini tavsiye etmiştir. Grieg bu ziyareti anılarını yazdığı My First Success’te şöyle anlatmıştır;

“Landaas’ta bir yaz günü dört nala koşan bir atlı, yoldan aşağı inmeye başladı. Gittikçe yaklaştı ve muhteşem Arap atını dizginleyip yere sıçradı. Her zaman hayalimde canlandırmış olduğum maceraperestlere benziyordu. Gelen Ole Bull’du. Bu tanrının hiç duraksamadan atından inip sıradan bir insanmışçasına oturma odasına gelerek hepimizi selamlayışında gerçek dışı ve beni rahatsız eden bir şey vardı. Sağ eli benimkine değdiğinde hissettiğim elektrik şokunu çok belirgin bir şekilde hatırlıyorum. Sonra “tanrı” konuşup şakalar yapmaya başladı ve ben, itiraf etmek gerekirse biraz da bozularak, onun bir “insan” olduğunu anladım. Ole Bull, benim naif ve çocuksu kompozisyon denemelerimde ne buldu bilmiyorum ancak büyük bir ciddiyetle sessizce ailemle tartışmaya başladılar. Sonra birdenbire bana döndü ve “Bir sanatçı olmak üzere Leipzig’e gidiyorsun!” dedi.” (akt. Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.27).

1.2. Leipzig Yılları

Olle Bull’un tavsiyesi üzerine genç Grieg, 1858 yılında Leipzig Konservatuvarına gönderilmiştir. 1843 yılında Felix Mendelssohn (1809-1847) tarafından kurulmuş olan Leipzig Konservatuvarı, kısa sürede Avrupa’nın en başarılı ve tanınan okullarından biri haline gelmiştir (Jordan, 2003, s.4). Grieg burada M. Hauptmann (1792-1868) ve E.

Richter (1808-1879) ile kontrpuan, J. Rietz (1812-1877) ve C. Reinecke (1824-1910) ile kompozisyon, L. Plaidy (1810-1874), E.F. Wenzel (1808-1880) ve I. Moscheles (1794-1870) ile piyano çalışmıştır (Say, 1985, s.553).

Avrupa'nın kültür merkezlerinden biri olan Leipzig, Grieg'in kişisel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle o zamanlar dünyaca ünlü müzisyenlerin Gewandhaus Orkestrası ile çalmak üzere geldiği ya da solo resitaller verdiği Gewandhaus konserleri sayesinde pek çok başarılı müzisyen ile temas etme şansı bulmuştur. Grieg ayrıca burada Wagner'in Tannhauser operasını en az on dört kez izlemiş, Schumann ve Mendelssohn'un müziği ile tanışmıştır. Besteci, Mendelssohn'un müziğini yetkin, ince düşünülmüş ve zarif bulsa da kendisini Schumann'ın şiirsel müziğine ve içten romantizmine daha yakın hissetmiştir. Özellikle Clara Schumann tarafından icrasını dinlediği La minör Piyano Konçertosu onu büyülemiştir. Ayrıca bu konçerto, on yıl sonra kendisinin yazacağı La Minör Piyano Konçertosuna da bir model olacaktır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.31).

Besteci, hayatı boyunca Leipzig Konservatuvarı'ndaki çalışmalarının kendisine hiçbir şey kazandırmadığı fikrini öne sürmüş olsa da hala heyecanla yapmaya devam ettiğini söylediği egzersizler bir öğrenci olarak kaydettiği ilerlemenin inkâr edilemez kanıtı olmuştur. Dahası, 1862'de Leipzig'deki bir konserde başarıyla seslendirdiği Op. 1, Dört Piyano Parçası ile, Bergen'de bir çocuk olarak amatörce bestelediği küçük piyano parçaları karşılaştırıldığında, Leipzig'de görmüş olduğu eğitimden kazandığı tecrübe ezici bir şekilde kendini kanıtlamaktadır (Dale, 1966, s.122). Ne var ki Leipzig Konservatuvarındaki katı disiplin, geleneksel yaklaşım ve tutucu ortam Grieg'i yine de hayal kırıklığına uğratmıştır. Burada maruz kaldığı olumsuz koşullar ve aşırı çalışma sonucu sağlığı iyice bozulan besteci, 1860 baharında tüberküloza yakalanmıştır. Oldukça ağır geçirdiği bu hastalık sonucu akciğerlerinden birinde kalıcı hasar oluşmuş, bu durum hayatı boyunca nefes darlığı problemi yaşamasına sebep olmuştur.

Grieg, konservatuvarda geçirdiği yıllar boyunca, burada armoni ve kontrpuan alanında güçlü bir eğitim almış ve öğretmenleri tarafından kendisinden daima övgü ile söz edilmiştir. Çocuklukta edinmiş olduğu piyano üzerinde deney yapma alışkanlığı, burada da devam etmiş ve Grieg, Leipzig Konservatuvarındaki yorucu derecede sıkıcı bulduğu parti yazma egzersizlerine kromatizm eklemiştir. Bu dönemden kalan eskizler ve çalışma notlarında da Grieg'in kromatizme olan eğilimi göze çarpmaktadır. Kromatizmin bu özellikleri ve alışılmadık armonilere duyduğu ilgi, kompozisyon

kariyerinin hem erken hem de geç dönemlerinde, şarkılarının hemen hemen hepsinde duyulabilmektedir. Grieg, Leipzig Konservatuvarındaki son öğretmeni olan Reinecke'nin akıl hocalığı altında, çeşitli formları keşfetme konusunda cesaretlendirilmiştir. Reinecke onu yaylı çalgılar dörtlüsü, uvertür ve daha uzun eserler yazması konusunda da desteklemiştir. Dahası mezuniyetinden önce kendi bestelerini bizzat Gewandhaus'ta seslendirme şansı bulmuştur (Keneddy, 2011, s.9).

1.3. Yurt Dışı Yılları

1860'lara kadar Grieg'in Norveç milliyetçiliğinin çağrısını gerçek anlamda duymadığı söylenebilir. 1853-67'de L.M. Lindeman (1812-1887) tarafından derlenmiş olan "Eski ve Daha Yeni Norveç Dağ Melodileri" ile karşılaşması, bestecinin kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Bundan sonra, Grieg sonsuza kadar Norveç'in halk müziğinden ilham alma eğiliminden ya uzaklaşmaya çalışmış ya da ona geri dönmüştür. Grieg'in yirmili yaşlarındayken bu materyal ile tanışması, bir besteci olarak gelişiminde önemli bir etki olarak görülebilir (Ellingboe, 1993, s.9-10).

Leipzig Konservatuvarındaki eğitimini tamamlayan genç Edvard, 1862 baharında Bergen'e dönmüş ve hiç vakit kaybetmeden aynı yılın 21 Mayıs'ında Norveç'teki ilk halka açık konserini vermiştir. Konser programında Beethoven'ın Pathetique Sonatı, Mosheles'den Etütler ve Grieg'in daha sonra Op.1 başlığı altında yayınlanacak olan Üç Fantezi Parçası vardır. Ayrıca şarkıcı Wibecke Meyer ile kendi Dört Şarkısını seslendirmiş ve Schumann'ın Op.47 Piyano Dörtlüsüne piyano partisi ile eşlik etmiştir. Konser Bergen basınında büyük ilgi görmüş ve Grieg'in hem besteciliği hem de piyanistliğinden övgüyle söz edilmiştir. Bu başarı Grieg'e daha fazlasını öğrenmek adına ilham vermiş ve Kopenhag'a yapacağı yolculuğun temellerini atmıştır (Jordon,2003, s16).

Bergen'de geçirdiği bir yılın ardından Nisan 1863'de Grieg, Kopenhag'a gitmiştir. 1860'larda Kopenhag İskandinavya'nın en önemli metropollerinden biridir, Grieg burada çevre ülkelerde popüler olan son stillere ve fikirlere maruz kalmıştır. Kopenhag'da geçirdiği aylar bestecinin hayatı için önemlidir. Burada İskandinav efsaneleri ve İskandinav sanatı ile yakından ilgilenmiş, J.P.E. Hartmann (1805-1900) ve Niels W. Gade'nin (1817-1890) eserlerini incelemiştir. Hatta bu süre zarfında Niels Gade ve daha sonra yakın arkadaş olacağı R. Nordraak (1842-1866) ile bizzat tanışma şansı yakalamıştır. Bu süreçte Grieg'in kendi İskandinav kökleri ile bağ kurduğu söylenebilir. Müziğindeki Alman Romantizmi yerini ileride kendi özgün dili ile harmanlayacağı

Nordik ögelere bırakmaya başlamıştır. Bu dönemin en belirgin örneği Op.3 Poetic Tone Pictures olmuştur. Ayrıca Grieg, ilk ve tek senfonisini de Gade'nin önerisi üzerine burada yazmıştır. Ne var ki besteci, bu eserden hiçbir zaman memnun olmamış ve bunların asla çalınmaması gerektiğini düşünmüştür (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.43-50).

1864 yılında gerçekleşen önemli gelişmelerden bir diğeri de Grieg'in kuzeni Nina Haugerup (1845-1935) ile nişanlanmasıdır. Ancak Nina'nın ailesi nişanı onaylamamış ve Grieg'in seçtiği mesleğin kızlarına güvenli bir yaşam sunamayacağından şikâyet etmiştir. Ayrıca Grieg'in babası da bu birliktelikten memnun kalmadığını dile getirmiştir. Bu nedenle Noel'de gerçekleşmiş olan nişan ancak Temmuz'da duyurulmuştur. Grieg'in yetenekli bir soprano olan Nina ile ilişkisi, müziği üzerinde de hemen etkilerini göstermeye başlamıştır. Daha çok "Ich Liebe Dich" ya da "I Love You" olarak bilinen "Jeg Elsker Dig" yani "Seni Seviyorum", Grieg'in en ünlü şarkılarından biridir ve bu şarkının Nina'ya bir nişan hediyesi olarak yazıldığı düşünülmektedir. Nina onun bütün şarkılarını seslendirmiştir. Grieg ise Nina'yı "şarkılarının tek tercümanı" olarak tanımlamıştır (Keneddy,2011, s.9-10).

Temmuz 1864'te Bergen'e dönen Grieg burada zamanının çoğunu kemancı Ole Bull ile geçirmiştir. Bull'un çiçek açan vadileri, derin fiyortları, akan nehirleri ve pırıldayan dereleri ile Norveç'e duyduğu sevgi, Grieg'e ilham vermiştir. Kemancı, yaz boyunca anlattığı küçük köylerde söylenen Norveç masalları ve türküleri ile Grieg'in Norveç folkloru ile kopmaz bir bağ kurmasında da öncü bir rol üstlenmiştir (Jordon,2003, s.19).

Besteci, Aralık 1865'te Roma'ya gitmiş ve burada Norveçli oyun yazarı ve şair Henrik Ibsen (1828-1906) ile tanışmıştır. Ayrıca Macar piyanist ve besteci Franz Liszt'i (1811-1886) kendi piyano konçertosunu seslendirirken izlemiştir. Liszt, yenilikçi armonik fikirleri ve usta piyanistliği ile Grieg'i derinden etkilemiştir. Roma'daki zamanının çoğunu İskandinav Derneği'nde geçiren Grieg, burada oda müziği konserleri düzenlemiş; bu konserlerde Romalı kemancı Ettore Pinelli (1843-1915) ile Op.8 Fa Majör Birinci Keman Sonatını da seslendirmiştir. 1866 baharında Romalı şair Andreas Munch (1810-1862) ile tanışan Grieg, Munch'un şiirlerini de bestelemiştir. Bu şarkılardan biri olan "Cradle Song", Grieg'in gençlik döneminin en iyi kompozisyonlarından biridir. Besteci bu eserde modal stili çarpıcı bir doğallıkta kullanmıştır. Bu şarkı, on dokuzuncu yüzyıl müziği için modal bir tarz kullanımının ilk örneklerinden biri olmuştur. Bestecinin Roma'da yazdığı diğer eserler, daha sonra dört el için yazılmış bir piyano parçasına

çevireceği “In Autmn” isimli senfonik uvertür, Norveçli besteci Richard Nordraak’ın (1842-1866) cenazesi için yazdığı cenaze marşı ve yine Munch’un şiiri üzerine bestelediği “The Harp” isimli şarkıdır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.87-95).

1.4. Oslo Yılları

Grieg 1866 yılında Oslo’ya (o zamanki adıyla Kristiania) gitmiştir. Bergen’e ve yurt dışına gerçekleştirdiği küçük ziyaretler dışında Oslo, bir süreliğine bestecinin evi olacaktır. Burada kaldığı süre boyunca Oslo Orkestrasını yönetmiş ve Akademide kompozisyon, teori ve piyano dersleri vermiştir. Ne var ki bu süreç Grieg için zorlu geçmektedir. Ekonomik problemler yaşayan besteci, küçük bir ücret karşılığında sayısız ders vermek zorunda kalmıştır. Ayrıca orkestranın müzisyenlerini amatör bulmakta ve bu nedenle çekişmeler yaşamaktadır. Başlangıçta basında uyandırdığı merak da yerini güvensizliğe bırakmış; Oslo halkı, Bergen’den gelen bu yabancıyı kabullenmekte zorluk çekmiştir. Bu koşullar ve yaşadığı iç çatışmalar bestecinin müzik yazmaya konsantre olmasına pek fırsat vermemiştir. İlhamını kaybettiğini düşünen Grieg, karamsarlığa sürüklenmiştir. Bu süreci takip eden üç yılın besteleri olan birkaç kısa şarkı ve Op. 17 Halk Müziği Düzenlemeleri görece karakteristik olsa da durgun bir rutine işaret etmektedir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.111).

Ancak 1867 sonbaharında, kendini yeni bir kararlılıkla görevlerine verebilmiştir. 1867 Baharında gerçekleşen evliliğinin hemen ardından yazmış olduğu Op.13 İkinci Keman Sonatı hem bestecinin hem de keman literatürünün en önemli eserlerinden biri olmuştur. 16 Kasım’da verdiği konserde kemancı Gudbrand Böhn (1839-1906) ile Op. 13 Sol Majör Keman Sonatını ve üç yeni bestesini seslendirmiştir. Ayrıca Filarmoni Derneği, Grieg’i kış sezonunda yeniden şef olarak davet etmiş, ancak kısa bir süre sonra orkestra dağılmıştır. Bu vesileyle Grieg, kendi orkestrasını kurma fırsatı yakalamış, Oslo halkını kendi düzenlediği dört konsere davet etmiştir. Konserlerde Mendelssohn ve Schubert’in senfonileri, Beethoven’ın İmparator Konçertosu ve Gade’nin oratoryosu Korsfarerne’si seslendirilmiştir. Grieg, orkestra şefi olarak düzenlediği bu konserlerle takdir kazanmış ve halkın kendisine duyduğu ilginin artmasını sağlamıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.112).

Grieg ve Nina’nın ilk kızları Alexandra, 1868 yılında doğmuştur. Ne yazık ki Alexandra on üç aylıkken menenjit nedeniyle hayatını kaybetmiştir. Grieg, kızının ölümünün hemen ardından kederinin bir ifadesi olarak bir sonraki şarkısını yazmıştır. “O

Çok Beyaz” anlamına gelen “Hun er saa vid” isimli şarkı, Lidyen Modunun karakteristik kullanışı ile dikkat çekmektedir (Keneddy,2011, s.11).

Alexandra’nın ölümünün ardından evliliğinde de sorunlar yaşayan ve bir kez daha karamsarlığa sürüklenen besteci, müzik yazarak kendini teselli etmeye çalışmıştır. 1868 yazında Grieg, ancak Oslo’dan kaçıp Kopenhag’a gittiğinde yaratıcılığını tam olarak geri kazanmış ve birkaç haftalık yoğun bir çalışma ile Norveç müziğinin en ilham dolu ifadelerinden biri olan ve bestecinin yüksek dehasını yansıtan Op.16 La Minör Piyano Konçertosunu bestelemiştir. Birçok piyanistin derhal standart repertuvarına eklediği bu konçerto besteciye dünyaca tanınırlık ve büyük bir popülerite kazandırmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.113-124).

1870 yılında Macar besteci ve piyanist F.Liszt (1811-1886)’den bir davet mektubu alan besteci, Roma’ya gitmiştir. Burada Grieg’in piyano konçertosunu partisyondan deşifre eden Liszt, konçertodan övgü ile söz etmiştir. Ayrıca Grieg’e ülkesinin müziğini araştırarak eserlerinde yaşatması konusunda da ilham vermiştir (Feridunoğlu, 2005, s.146). Bu dönemde piyano için düzenlediği Op. 17 Yirmi Beş Norveç Halk Şarkısı ve Dansı, bestecinin halk müziğinin sanat müziğine dönüştürülmesi hususunda literatüre sunduğu en önemli katkılardandır.

1870-1875, hem nicel hem de niteliksel olarak Grieg’in Oslo’da geçirdiği en önemli yıllardır. O yıllarda Norveç’in başkentinde orkestra şefi ve öğretmen olarak çalışmaya devam etmiş, yaz aylarını ise Bergen’de kendini tamamen müzik yazmaya vererek geçirmiştir. Bu dönemin en önemli özelliği, Norveç kültür hayatının önde gelen üç ismi Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), Johan Svendsen (1840-1911) ve Henrik Ibsen (1828-1906) ile başlatmış olduğu iş birliğidir. Bjørnson ve Svendsen, Grieg ile yakın bir arkadaşlık kurmuşlardır. Bjørnson’un kapsamlı ve kendine güvenen fikirleri, Grieg’in siyasal bir bilinç oluşturmaya yardımcı olmuştur. Öte yandan besteci, onun şiirlerinden müzik ilhamı almıştır. Bu ilham, bir dizi şarkı da dahil olmak üzere çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. Özellikle bu iş birliğinin meyvesi olan “Olav Trygvason” isimli orkestral şarkılar beğeni ile karşılanmıştır. Aynı şekilde Svendsen’in zengin kişiliği ve sanatsal çok yönlülüğü de Grieg için çok şey ifade etmiştir. Gerek mizaç gerek müzikal ifade olarak çok farklı olmalarına rağmen, ikilinin birbirleri üzerinde özgürleştirici bir etkisi olmuştur. Bu gerçeğin farkına oldukça erken varan Grieg ve Svendsen’in başlatmış oldukları iş birliği alışılmadık bir şekilde başarılı olmuştur. Gerçekten de aralarında hayatları boyunca sürececek, neredeyse kardeşçe bir ilişki büyümüştür (Schelderup-Ebbe,

Benestad, 1988, s.140). Yine bu dönemde Grieg için sanatsal doruk noktası, Ibsen'in Peer Gynt isimli oyunu için bestelediği orkestra s  tleridir. Ancak Ibsen bu yılların çoğunda yurtdi  ında kaldığı için birbirleriyle sadece mektuplar aracılığıyla iletişim kurabilmişlerdir. Peer Gynt, bir dramadan çok, tıpkı J. W. von Goethe (1749-1832)'nin Faust'u gibi dramatik şiir formundadır. Öte yandan balenin de dahil edilmesiyle; Ibsen'in deyimiyle "80 Günde Devri Alem" temalı bir peri masalına dönüşmüştür (Horton, 1945, s.66-71).

1876 yılı Grieg için zorlu bir yıl olmuştur.   nceki sonbaharda, her iki ebeveynini de kaybetmiş olan besteci evlilik hayatındaki sorunlarla mücadele etmeye devam etmektedir. İlerleyen aylarda yazdığı mektuplarda, depresyon döneminde oldu  ğunu sıklıkla vurgulamıştır. 1878'de kendini i  ine vererek bu krizi atlatmaya   alı  an Grieg'in yaşadığı mücadeleyi yansıtan ilk kompozisyon, 1876 baharında tamamlanan bir Norveç melodisi üzerine ballade formunda yazdığı varyasyonlardır. Piyano için en büyük bestelerinden biri olan Op.24 Sol Minör Ballade, şimdiye kadar yarattığı en iyi müziklerden biridir. Melodinin yaslı, neredeyse trajik karakteri bestecinin bunalımlı ruh halini yansıtmaktadır. Kendisinin de söylediğı üzere eseri, keder ve umutsuzluk günlerinde, kendi hayatının kanı ile yazmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.199-201).

2 Haziran 1876'da Grieg, Oslo'da verdikleri konserde dünyaca ünlü kemancı Henri Wieniawski (1835-1880) ile birlikte Op.8 Birinci Keman Sonatını seslendirmiştir. Bu konserin başarısı bestecinin depresif dönemini biraz olsun aydınlatmıştır. Kısa bir süre sonra ise Edvard ile Nina Oslo'dan ayrılmışlardır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.209).

1.5. Hardenger Yılları

1877 yazı Grieg ve Nina Hardenger'de köşk bir köye yerleşmişlerdir. Benzersiz doğası ile bu köşk k  y, Oslo'daki yaşantısından oldukça bunalımı olan Grieg üzerinde sakinleştirici bir etki yaratmıştır. Ayrıca burada melodilerinin besleyici kaynağı olan Norveç halk kültürü ile de doğrudan temas halinde olma şansını yakalamıştır.   alı  ırken rahatsız edilmekten hoşlanmayan besteci çiftlik halkı ile birlikte evinin biraz uzağına bir kulübe inşa etmiş ve burası çiftçiler tarafından "Bestecinin Kulübesi" olarak anılmaya ba  lanmı  tır. Grieg, kış aylarını, saatlerce buraya kapanarak melodi üzerine melodi yazarak geçirmiştir (Kennedy, 2011, s.13).

1878 yılında ise Grieg'in Hardenger dönemi sonunda meyvesini vermiş ve Op. 27 Sol Minör Birinci Yaylı Dörtlü ortaya çıkmıştır. Dörtlünün tamamlanma sürecinde besteci ile Alman kemancı Robert Heckmann (1848-1891) arasında, özellikle yaylı teknikleri konusunda verimli bir iş birliği olmuştur. Grieg, dörtlüyü Heckmann'a adayarak minnettarlığını göstermiştir. Eserin prömiyeri 29 Ekim 1878'de Cologne Konservatuvarının konser salonunda Heckmann Quartet tarafından yapılmıştır. Konserde ayrıca Grieg de yer almış; yine Heckmann ile Op.13 Sol Majör Keman Sonatını seslendirmiş; ayrıca solo piyano eserlerini de icra etmiştir. Konser halk nezdinde büyük bir başarı getirmiş, ayrıca dörtlü kısa zamanda Macar besteci ve piyanist F. Liszt (1811-1886) tarafından da övülmüştür. Yaylı Dörtlü alışılmışın dışındaki orkestrasyon özellikleri (örneğin fortissimo çift seslerin birden fazla enstrümanda aynı anda kullanımı) ve homofonik tını zenginliği ile neredeyse bir Debussy öncülü olma özelliği taşımaktadır. Bu ilerici fikirler, Grieg'in geleneksel çevre tarafından eleştirilmesine de neden olmuş; Peters dörtlüyü basmayı reddetmiştir. Ne var ki Grieg, Danimarkalı besteci Mathison-Hansen (1807-1890)'e yazdığı mektupta eserini basit zihinler için önemsiz bir şey olarak tasarlamadığını, dörtlünün yazıldığı enstrümanlar için genişliği, hayal gücünü ve her şeyden önce sonariteyi hedeflediğini söylemiştir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.219-225).

Bestecinin bu dönemde verdiği diğer eserler daha çok zengin Norveç folku aromaları içeren piyanolu şarkılardır. Op. 28 Album Leaves, Op.29 İki Norveç Halk Şarkısı Üzerine Doğaçlamalar, Op.30 Erkek Sesleri için düzenlediği 12 şarkıdan oluşan albüm ve Op.32 Mountain Thrall bunlara örnek verilebilir. Grieg ayrıca yaylı dörtlüsünden sonra bir de piyanolu üçlü bestelemeye başlamış; ancak bu üçluden hiçbir zaman memnun kalmamıştır ve hayatı boyunca bu eser hiç seslendirilmemiştir. 1880 yılında Bergen'de tamamladığı Op.33 A.O. Vinje'nin (1818-1870) şiirleri üzerine bestelediği on iki şarkının karakteristik yapısı göz önünde bulundurulduğunda, bunların da Hardenger ilhamı ile yazıldığı söylenebilir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.230-235).

1.6. Trolldhaugen Yılları

1880 yılında Grieg, Bergen Senfoni Orkestrası "Harmonien" in şeflik görevini üstlenmiştir. Ne var ki bu görev doğduğu şehrin müzikal standartlarını yükseltmek üzerine azimli bir savaşa girişen bestecinin zamanının çoğunu meşgul etmiş ve iki yıl süren şeflik dönemi boyunca beste yapmaya vakit ayıramamıştır. Ayrıca Grieg, bu

yıllarda kronik sağlık sorunları da yaşamaktadır. Harmonien görevinin sonlanması ardından 1883 yılında abisi John’a adadığı Op.36 La minör Viyolonsel Sonatını yazmıştır. Ancak bu sonat besteciye memnun etmemiştir. 1886 yılına kadar ortaya çıkan en önemli eser 1885 yılında tamamlanmış olan Holberg Suiti’dir. Grieg’in Bergenli oyun yazarı Ludvig Holberg (1684-1754) onuruna yazdığı bu piyano süiti, bugün hala bestecinin en çok sevilen eserlerinden biridir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.245-261).

1885 yılında Edvard ve Nina, “Troidhaugen” ismini verdikleri kalıcı evlerine taşınmışlardır. 1886’da burada bestelemiş olduğu Op.45 Do minör Üçüncü Keman Sonatı, Grieg’in en önemli ustalık eserlerinden biri olmuştur. Önceki eserlerine kıyasla sonatta bestecinin doğuştan gelen abartılı eğilimi yerine klasik ve dengeli bir kontrol göze çarpmaktadır. Trajik ve dramatik tonal dilinin yanı sıra müzikal kalitesi ile de geniş bir ufka sahip olan sonat, uluslararası beğeni kazanmıştır. Besteci en başından beri kullanmakta olduğu folklorik unsurları bu ustalık dönemi eserinde de kullanmış; ne var ki kendi müzikal dilini ön planda tutmayı başarmıştır. Eser ilk kez 12 Aralık 1887’de ünlü kemancı Adolph Brodsky (1851-1929) ve Grieg’in kendisi tarafından Leipzig’de seslendirilmiştir. Ayrıca Op.45 Üçüncü Keman Sonatı, bestecinin tamamlamış olduğu son oda müziği eseri olma özelliğini taşımaktadır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.274-277).

1887 sonbaharı ile başlayan iki buçuk yıllık süreç Grieg için Leipzig, Londra, Brimingham. Berlin, Paris ve Brüksel gibi Avrupa’nın önemli müzik metropollerinde verdiği başarılı konserler ile geçmiştir. La Minör Piyano Konçertosunu kendisinin seslendirmiş olduğu Londra konserinin ardından Times dergisi, besteciden övgüyle söz etmiştir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.286-293).

Besteci 1890 yılında ikinci yaylı dörtlüsünü Kopenhag’da yazmaya başlamış; ancak eseri tamamlayamamıştır. Yalnızca iki bölümü yazılmış olan Fa Majör İkinci Yaylı Dörtlü, ancak 1908 yılında Grieg’in ölümünden sonra Peters tarafından yayınlanmış ve yine aynı yıl Kopenhag’da bestecinin anısına verilen bir konserde ilk defa seslendirilmiştir. Eserin iyimser, lirik ve duygusal atmosferi, aynı tonda yazılmış olan Op.8 Fa Majör Birinci Keman Sonatını anımsatmaktadır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.307-308).

Yine 1890 yılında Grieg, modern bir requiem yazma hayalini gerçekleştirmek üzere harekete geçmek istemiş ve eski dostu Björnson (1832-1910) ile yeniden iletişime

geçmiştir. Ancak Peace Oratoryosu ismini verdiği bu proje de yarım kalmıştır. Björnson'dan gelen ve şiirin bestelenmeden önce bir metin olarak yayınlanacağını bildiren mektup ile besteci, zaten bulmakta zorlandığı ilhamı bütünüyle yitirmiştir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.311-313).

1891'de Grieg Fransız Akademisine üye olarak seçilmiştir. Ertesi sene ciddi bir grip atağının yanı sıra romatizma tanısı ile sağlığı bozulan besteci kışı Trolldhaugen'de geçirmiştir. Op. 22 Sigurd Jorsalfar isimli orkestra süiti burada yazılmış ve ilk seslendirilişi 5 Kasım 1892'de Oslo'da gerçekleşmiştir. Bu başarılı konserin ardından Dr. Abraham'ın daveti üzerine Grieg, kışı Fransız Rivierasında geçirmiştir. Besteci Op.57 Lirik Parçaların altısını da burada yazmıştır. Ayrıca yine 1892 yılında Grieg'e, Cambridge Üniversitesi tarafından "Onursal Doktora" unvanı verilmiştir. Ne var ki sağlık sorunları nedeniyle 1892 baharı için çoktan planlamış olduğu İngiltere yolculuğunu iptal etmek durumunda kalmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.320-322).

Ekim 1894'de Grieg, memleketi Bergen'de verdiği dört başarılı konserin ardından altı ayı Kopenhag'da geçirmiştir. Bu dönemin en önemli bestelerinden biri Op. 63 İki Nordik Melodi'dir. Ancak nükseden zatürre atağı nedeniyle Weimar ve Berlin'de vermeye hazırlandığı konserlerin yansira Berlin'de gerçekleşecek olan Rubenstein Yarışmasından aldığı jüri davetini de reddetmek zorunda kalmıştır. 1895'te Leipzig'de Cesar Franck (1822-1890) tarafından yazılmış olan Les Beatitudes oratoryosunu dinleme şansını yakalayan Grieg, usta besteciye büyük hayranlık beslemiştir. Ayrıca 28 Nisan 1896'da Copenhag'da Berlin Filarmoni Orkestrasına şeflik yapma şansına sahip olmuştur. Konser programında Feruccio Busoni'nin (1866-1924) solistliğinde Grieg'in La minör piyano konçertosu da yer almıştır. Besteci için bu yoğun yurt dışı yolculuklarını, sessizlik ve huzur içinde geçirilen verimli Trolldhaugen günleri izlemiştir. 1896'da yazmış olduğu Op.64 Senfonik Dansları orkestraya uyarlamıştır. Özellikle bakır üflemelilerin ustaca kullanımı ile parlak bir orkestrasyona sahip olan bu eser birçok zarif incelik içermektedir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.326-328).

1890'ların ortalarından itibaren Grieg, Norveç'e özgü müzikal kaynaklara karşı daha rahat bir tutum geliştirmiş ve tüm "kozmpolit" eğilimlerini terk ederek gerçek Norveç halk müziğinin köklerine geri dönmüştür. Sonuç olarak da bu türdeki en başarılı çalışmalarından biri olan Op.66 On Dokuz Norveç Halk Şarkısı ortaya çıkmıştır. Besteci bu dönemde bir bakıma çemberi tamamlamış: gençliğinin vahşi ulusal coşkusundan, sonraki yıllarının olgun tutumuna kadar tam bir daire çizmiştir. 2 Kasım 1904'te Gerhard

Schjelderup'a yazdığı bir yazıda, müzik tarihinde yerli topraktan yetişenler dışında canlılığını kanıtlamış hiçbir şey olmadığını söylemiştir. Ölümünden birkaç ay önce Berlin'de yayınlanan bir gazetede verdiği röportajda ise bu görüşünü daha da net bir şekilde dile getirmiştir. Bu vesileyle, bir besteci olarak yolunun Norveç halk müziği yolundan gitmesi gerektiğini vurgulamış olsa da müziğinin yine de ifadeye önemli bir yer verdiğini kanıtlamak adına savaş vermiştir. Op.66 On Dokuz Norveç Halk Şarkısında, Norveç halk ezgilerinin özgünlüğü ile bestecinin kendi bireysel dili kusursuz bir şekilde harmanlanmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.332-334).

3 Haziran – 3 Temmuz 1898 arasında Grieg'in öncülüğünde Birinci Bergen Müzik Festivali düzenlenmiştir. Oldukça başarılı geçen bu festival aynı zamanda Norveç'in de ilk müzik festivali olma özelliğini taşımaktadır. Festivalde performans sergilemek üzere kente gelen Concertgebouw Orkestrası Norveç halkı tarafından büyük beğeni almıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.349-350).

Yüzyıl dönümünde Grieg'in sağlığı gittikçe bozulmaya başlamıştır. Besteci, şehirden şehre gezmekte ve hiçbir yerde kendini evinde hissetmemektedir. Bu karanlık dönemde onu ayakta tutan tek dayanağı verdiği başarılı konserler olmuştur. Ne var ki bu konserler sırasında kendini on yaş daha genç hissettiğini söylese de hemen ardından içine düştüğü depresyon atakları nedeniyle kompozisyonu ihmal etmiş olduğu söylenebilir. Ancak dikkat çekici bir şekilde, bu yıllarda iki benzersiz eserde kendini yenilemeyi başarmıştır. Bu iki eser Op. 72 Norveç Köylü Dansları ve Op. 74 Dört Mezmurdur (İlahi). Ayrıca Op.71 Lirik Parçaların son albümü de bu dönemde tamamlanmıştır. Op.72 Norveç Köylü Dansları, bestecinin, halk müziği malzemesini doğrudan konser salonuna uygun bir forma dönüştürmeye yönelik en kapsamlı girişimini temsil etmektedir. Op.74 Dört Mezmur ise Grieg'in son bestesi olma özelliğini taşımaktadır. Her ne kadar Grieg tam anlamıyla dindar biri sayılmasa da bu kutsal temalı eserlerin yazdığı son parçalar olması ilginçtir. Bu iki eser, Norveçli bir besteci tarafından yazılan en ısıltılı, ilerici ve alışılmadık eserler arasındadır (Ellingboe, 1993, s.9).

Hızla azalan gücüne rağmen Grieg, 1907 kışında yeni ve yorucu görevler üstlenerek kendini öne atmıştır. Oslo, Danimarka, Münih ve Berlin'de konserler vermiş, besteci Camille Saint-Saens (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912) ve Richard Strauss (1864-1949) ile bir araya gelmiştir. Yaz başında Trolldhaugen'e dönen besteci nefes almakta ve uyumakta zorluk çekmeye başlamıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.387-390). Doktorunun önerisi ile hastaneye yatırılan Grieg 4 Eylül 1907'de amfizem nedenli kalp

yetmezliğinden hayatını kaybetmiştir. Külleri Trolldhaugen'de Nina ile birlikte 1885'te inşa ettikleri evin yakınındaki fıyort uçurumuna gömülmüştür.

Trolldhaugen günümüzde Edvard Grieg müzesine dönüştürülmüştür. Grieg'in evi, Hardenger'de bulunan "bestecinin kulübesi" ve piyanosu burada sergilenmektedir. Müzenin yakınında ise kendisine adanmış bir konser salonu inşa edilmiştir.

1.7. Edvard Grieg'in Sanat Anlayışı ve Stilistik Özellikleri

Edvard Grieg, ülkesine ait ulusal özellikleri, kendi kişisel unsurları ile birleştiren müzikler yaratma isteği ile hem bir fikir adamı hem de bir müzisyen olarak Norveç çevresinde daima bir öncü olmuştur. Kompozit bir doğaya sahip olan besteci, pek çok açıdan romantizmin temsilcisiyken aynı zamanda iki ayağı yere basan bir realisttir. Birçok konuda oldukça radikal görüşlere sahip olan Grieg hem teoride hem de pratikte ifade bulan ilerici fikirlere her zaman açık olmuştur.

Grieg'in hem estetik anlayışı hem de müziği, ülke sevgisine ve doğa deneyimine dayanmaktadır. Besteci için sanat, tartışmasız bir şekilde daima doğa ile bağlantılı olmuştur. Tıpkı memleketinin havası gibi onun müzikal dili de haylaz bir neşe ile derin bir melankoli arasında uçlanmıştır. Ülkesinin halk müziği hakkında son derece bilgili olmasının yanı sıra, onu şekillendiren iklimsel ve doğal koşulların da derinden farkında olan Grieg, bu sayede kendine özgü sesleri, "duyulabilir manzara" olarak tanımlanabilecek bir müzik türüne çevirmiş ve bu unsurları kendi ülkesinin ruhuna ifade vermek için son derece iyi bir şekilde kullanmıştır. Bununla elde ettiği başarı, benzersizdir; çünkü tüm dünyadaki müzikseverler, onun müziği sayesinde Norveç kültürü ile tanışma şansı yakalamıştır (Dale,1943 s.205).

Grieg halk müziğini kullandığında bile, özellikle armonik alanda bunu kendi malzemesiyle desteklemiştir. Tipik olarak Griegian olarak tanımlama eğiliminde olduğumuz sesler genellikle bestecinin armoniye kişisel yaklaşımının bir fonksiyonudur. Ancak Grieg, Norveçli olduğu ve eserlerini sık sık Norveç halk müziğine dayandırdığı için, bestecinin müziği Norveç müzik hissiyle neredeyse eşanlamlı hale gelmiştir (Ellingboe, 1993, s.9-10).

Edvard Grieg genellikle bir minyatürcü olarak etiketlenmiştir. Kozmopolit dönemlerinde, zaman zaman daha büyük klasik formlarda yazmış olsa da bu genellikle onu tatmin etmemiştir. Bunun nedeni, bu formların gerektirdiği yapıların, Grieg'i, bir sanatçı olarak benimsemiş olduğu elementin dışına çıkmak durumunda bırakmasıdır. Örneğin La minör piyano konçertosunda görüldüğü üzere büyük formları kullanma

konusunda yetenekli olsa da ne zaman daha büyük formlar çalışsa kaçınılmaz olarak kendini kişisel vizyonunu ifade etmeyen müzikler yazarken bulmaktan şikâyet etmiştir. (Ellingboe, 1993, s.10)

Bir besteci olarak Grieg, polifonik doku yerine homofonik dokuyu tercih etmiştir. Sanatçı, zamanının en cesur armoncilerinden biridir. Çocukluğundan itibaren armoni dünyası onun hayal dünyasından beslenmiş, onun özgür oyun alanı olmuştur. Leipzig konservatuvarındaki yıllar ona Alman Romantizminde iyi bir temel kazandırmış olsa da Kopenhag'da geçirdiği olgunlaşma süreci, İskandinavya'ya ve özellikle Norveç müziğine gerçekten aşına olup, sürekli ilerlemesinde belirleyici olmuştur. 1860'ların ortalarında bir armonist olarak kendine özgü bir stil bulduğu ve bestecinin yirminci yüzyılda armonik kavramların revizyona götüren öncülerden biri olduğunu söylenebilir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.392-404).

Daha geniş bir perspektifte ele alındığından Grieg'in armonik stili birleşik bir bütün oluşturmak üzere birbirine oldukça iyi uyum sağlayan çeşitli unsurlardan bir sentez yaratma yeteneği ile öne çıkmaktadır. Bu özelliği sanatçıyı büyük bir besteci yapan en önemli unsurlardan biridir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.392-404).

Grieg'in armonisinin temeli fonksiyonel tonalite dayanıyor olsa da müziğinde genişletilmiş kromatik pasajlar, geleneksel kadanslardan kaçınma, ilerici akor ilerlemelerinin kullanımı ve ani ton değişiklikleri göze çarpmaktadır. Bu anlamda armoninin "hayal dünyası" onu eski formlardan uzaklaştırırken, besteleri empresyonizme atfedilen bazı özellikleri taşımaya başlamıştır (Ellingboe, 1993, s.11).

Grieg'in kabarık hayal gücü ve yoğun zıtlıklar ile harmanlanan karakteristik yapısı ritim ve karşıtlık açısından daha az belirgindir. Eserlerinde Norveç halk müziğinin belirgin ritimleri sık sık ortaya çıkıyor olsa da ritim alanında Viyanalı klasikçilere, Schumann ve Brahms'a kıyasla çok daha yakındır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.392-404).

Çağdaş Fransız ve Rus müziğine yoğun bir ilgi duyan Grieg lirizm anlayışı temelinde Chopin'le ve hatta Schumann'la benzerlik göstermektedir. “Öte yandan Debussy ve Ravel, Grieg'in dilinin inceliklerine çok şey borçludur. Slaater'lerin model yapısından esinli armonileri, genç Debussy üzerinde iz bırakmıştır (Selanik, 1996, s.219.220)”. Büyük besteci Maurice Ravel, Grieg'den etkilenmemiş tek bir eser bile yazmadığını vurgulamıştır. Ayrıca Béla Bartók'un Hardanger kemani ezgileri, Grieg tarafından yapılan piyano uyarlamalarına aşına olduğunun kanıtıdır. Halk müziğinin

yirminci yüzyıldaki müziği yenileyen temellerden biri olduğu belirtildiğinde, Grieg'in yirminci yüzyıl müziği üzerindeki etkisi yadsınamaz (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.392-404). Ellingboe'nun belirttiği üzere ise besteci Frederick Delius'un müziğinde de Grieg etkisi fark edilmektedir (Ellingboe, 1993, s.9).

Grieg, tüm bestelerini yaşarken yayınlatacak kadar şanslı olmuştur ve birçoğu ölümünden önce yaygın olarak seslendirilmiştir (Dale,1943 s.193).

İKİNCİ BÖLÜM

2. EDVARD GRIEG'İN OP.13 NO.2 KEMAN-PİYANO SONATI

Grieg'in müziğinde zıtlıklar arasındaki gerilim görkemli parlamalar ile öne çıkmaktadır. Besteci, çatışmaları duygusal ve formal anlamda estetik faktörler olarak eserlerine dahil etmiştir. Örneğin sonat bölümlerinde, ana ve ikincil temalar veya tema grupları arasındaki ani geçişler karakteristik ve tamamen kasıtlıdır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.392-404).

Op.13 Sol Majör İkinci Keman Sonatında da bu zıtlıkların etkisi canlı bir şekilde hissedilmektedir. Bununla birlikte, birlik duygusu hem bireysel hareketlerde hem de bir bütün olarak her kompozisyonunda olduğu gibi bu sonatta da korunmuştur. Birliğin kaynağı altta kalan döngüsel bir fikirdir ve tematik malzemenin çoğu, aslında aynı kökene dayanmaktadır. Ne var ki Grieg, zıtlıkları vurgulama amacıyla bu kökleri kasıtlı olarak gizlemeye çalışmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.392-404).

Grieg'in Oslo'da gerçekleşen balayında yazdığı bu sonat, yalnızca üç haftada tamamlanmıştır. Bestecinin kariyerinin en neşeli karaktere sahip eserlerinden biri olan İkinci Keman Sonatı, aynı zamanda Grieg'in büyük müzik formları kullanarak bestelediği ilk olgunluk dönemi eseri olma özelliğini taşımaktadır. Johan Svendsen (1840-1911)'e ithaf edilen sonatın ilk seslendirilişi 16 Kasım 1867'de gerçekleştirilmiş; piyano partisini bizzat kendisi çalan Grieg'e kemanda müzik akademisinden iş arkadaşı Gudbrand Böhn (1839-1906) eşlik etmiştir. Eser müzik çevresinde büyük bir coşkuyla karşılanmış ve Norveçli kemancılar tarafından derhal benimsenerek standart repertuvara dahil edilmiştir.

Norveç halk müziğinin ritmik ve melodik özellikleri yaratıcı bilincine ilham vermiş ve Grieg başka hiçbir oda müziği eserinde Norveç halk müziğinden alınan unsurları bu eserde olduğu kadar kullanmamıştır. Özellikle Springar dans havası ve Hardenger kemanını anımsatan tematik öğeler efektif bir biçimde öne çıkarılmıştır. Besteci halk

müziği unsurlarını klasik sonat formu içinde bu kadar ustaca harmanlamış, böylece inandırıcı, doğal ve özgür bir müzik ortaya koymuştur (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.106).

Sonat, Grieg'in sanatsal gelişiminde ileriye doğru atılmış önemli bir adımdır. Müzikal fikir zenginliği bakımından Op. 8 Birinci Keman Sonatı ile aynı büyük özgünlüğe sahiptir, ancak yapısal gelişimi itibarıyla Op.13 İkinci Keman Sonatı, ilkinde oranla daha sağlam ve daha emin bir temel üzerine kurulmuştur. Keman partisinin görkemli kullanımı ele alındığında neredeyse Grieg'in kendisinin bir kemancı olduğu düşünülebilir. Ne var ki piyano partisi, keman partisine oranla daha zor pasajlar barındırmaktadır. Bu nedenle sonat, keman repertuarı bakımından virtüözüte gerektiren bir eser olarak sınıflandırılmaz (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.106).

Eser formal olarak analiz edildiğinde Klasik üsluptaki sonatlarda sıklıkla karşımıza çıktığı gibi ilk bölüm Sonat Allegrosu formundadır. Bu formu, çarpıcı bir Coda ile zenginleştirilmiş iki bölümlü bir Lied bölümü takip eder. Son bölüm ise kısa bir giriş ile başlayan Rondo formundadır.

İlk bölüm, Lento doloroso-Allegro vivace, motivik-tematik kompozisyonun bir modeli ve Grieg'in uzun bir *introduction* (giriş müziği) kullanarak yazdığı tek sonat bölümüdür. Sonatın ilgili minörü olan Sol Minör tonunda başlayan introduction kasvetli karakteri ile neredeyse trajik bir atmosferin habercisi gibi görünmektedir. Ancak bunun yerine -beklenmedik bir şekilde- gelen şey, ana teması karakteristik Springar ritimleri içeren Sol Majör tonunda gösterişli bir şekilde güçlü ve canlı bir Allegrodur. Bunu tipik Griegian tarzında mediant anahtar olan Si minör tonunda gelen ikincil tema izlemektedir. Bu bölüm bir öncekiyle keskin bir şekilde çelişmektedir, ancak yine de tamamen orijinal bir motivasyonel malzeme üzerine inşa edilmiştir. Kapanış teması ise dominant tondadır (Re majör) ve Grieg, sürekli artan dinamik efektler aracılığıyla bölüm üzerinde dramatik bir etki yaratmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988, s.106).

2.1. Müzikal ve Teknik Açıdan Analizler ve Çalışmalar

2.1.1. I. Bölüm Analizi ve Çalışma Önerileri



Şekil 2.1. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 1-19. ölçüler arası

1.Bölüm bir *introduction* olarak yazılmış, daha yavaş ve dramatik olan *Lento Doloroso* (yavaş ve acıklı) ile başlamaktadır. Serbest bir tavırla kemancının yorumuna bırakılmış olan ilk cümle, bu serbest yapıya rağmen kararlı ve dinamik bir karakterde olmalıdır. Bu nedenle piyanonun hazırladığı 4 ölçülük bölüm başlangıcından sonra 5. ölçüdeki kemanın solo olarak yer aldığı dramatik ve çarpıcı girişte yer alan sol minör tonik akoruna, çift forte nüansla birlikte net-bir şekilde girilmesi ve akorun kırılarak çalınması tavsiye edilir. Bu ilk müzik cümlesindeki kısa notalar geniş bir yay kullanarak *detache* (geniş fakat ayrı ayrı) bir yay tekniği ile çalınmalı ve uzun sesler sonradan yumuşayan bir vibrato (Titreşimli çalış) ile desteklenmelidir. 10. ölçüde piano nüansa başlayan A temasına doğru kurulan köprü ise daha sakin, biraz puslu, lirik bir karaktere sahiptir ve genel olarak küçük soru cevaplardan oluşmaktadır. Bu kısımda cümlelerin daha bağlı ve şarkı söyler gibi duyulabilmesi adına yay değişimlerinin pürüzsüz olmasına özen gösterilmeli, sol elde yumuşak ve kesintisiz bir vibrato kullanılmalı, yaya çok baskı uygulanmamalıdır. 10.-11. ve 14.-16. ölçülerde piyano eşliğinde bulunan üçleme notalarla gelen karakterin üzerine keman partisinde iki zamanlı bir melodi yazılmıştır. Bu renk ve ritm farkını öne çıkarmak için 16'lık notalar geniş ve doğru tartımda çalınmalıdır. 14. – 17. ölçüler kendisinden önce gelen 10-13. ölçülerin gölgesi gibi düşünülmeli ve 17. ölçü daha ısrarlı çalınmalıdır. *Poco allegro*'ya (biraz canlı) bir bağlantı olarak yazılan 19.

ölçü ise daha da lirik ve tatlı olmalı ve özellikle son üç nota gittikçe tutularak 20. Ölçüdeki baskın olan la notasına teslim edilmelidir. Bunu yaparken vibratonun kesilmemesi çok önemlidir ve bağlantıyı koparmamak için la notasının, la telinde dördüncü pozisyonda alınması önerilir.



Şekil 2.2. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 20-25. ölçüler arası

20. ölçüde başlayan poco allegro kesiti, köprüyü sona erdiren adeta küçük bir kadans niteliği taşımaktadır. 20 ölçüden itibaren daha parlak ve neşeli bir tavırla çalınarak minörden majöre geçiş hissettirilmelidir. Burada cümle bütünlüğü için 19 ve 20. ölçülerin tel değiştirmeden la telinde pozisyonda çalınması tavsiye edilir. Burada aynı motif üç defa tekrarlandığı için fark aranabilir ve renk değiştirme amacıyla 22. ölçüdeki üçüncü tekrarda gelen la notası *flajole* (sol el ile tele dokunarak asıl ses yerine o sesin doğuşkanlarının çıkarıldığı bir keman tekniği) olarak çalınabilir. 20. ölçünün son üçlemesine *crescendo* (sesi gittikçe kuvvetlendirerek) ile gelinmeli bu üç nota genişletilerek ısrarlı ve koyu bir tonda ama yumuşak bir forte ile çalınmalıdır. Bunun için sol telinde el ve parmaklar üçüncü pozisyonda olmalı ve parmakların birinci boğumu geniş ve net basılmalıdır. 24.ve 25. ölçüler ise *slentando* (yavaşlatarak, ağırlaşarak) hissinin verilebilmesi için gittikçe yavaşlayarak çalınmalı *decrescendo* (sesi gittikçe söndürerek) biraz geciktirilerek verilmelidir.



Şekil 2.3. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 34-45. ölçüler arası

Piyanonun A temasını 5 ölçülük bir süre içinde tanıtmasının ardından 34. ölçüde keman daha dinamik bir tavır ve yaklaşım içerisinde ile temayı devralır. Bu ölçü yazdığı gibi *con fuoco* yani ateşli bir etki ile çalınmalıdır. Bu etkinin verilmesi için yay, kıvrak, dinamik ve aynı zamanda da geniş kullanılmalı ve 38. ölçüdeki *tremoloların* (Bir veya birkaç sesin çok çabuk olarak yinelenmesi) geldiği kısma kadar *crescendo* ile gelinmelidir. 38. ölçüde gelen tremolo pasaj ise yine geniş bir yay kullanımı ile çalınmalıdır. 41. ölçünün başındaki re notasındaki aksan belirtilmelidir. Piyano ile karşılıklı çalınan sonraki 4 ölçü ilk önce *piano* daha sonra da *pianissimo* nüansla çalınmalı ancak bunu yaparken ölçü başlarındaki re notaları önemsenmeye devam edilmelidir.



Şekil 2.4. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 46-61. ölçüler arası

46. ölçüdeki si bemol notasına aniden yeni bir temaya geçmenin verdiği bilinç ile aksanlı başlanmalı ve temayı piyanoya bırakırken ses gittikçe söndürülmelidir. 46. ölçüden 61. ölçüye kadar olan kısımda keman çoğunlukla eşlik görevini üstlenmektedir. Bu nedenle piyano iyi dinlenmeli; virtüözüte çalımdan ziyade boşlukları doldurmak amaçlanmalıdır. 49. ölçünün sonunda üçleme notalar ile başlayan küçük motif, Norveç folklorunun karakteristik öğelerinden biridir. Bu nedenle ritme ve karaktere dikkat edilmeli ve bu motif her geldiğinde noktalı sekizlikler vibrato ile desteklenmelidir. 55. ölçünün sonundaki 3 vuruşluk sol notasına aksanla başlansa da 3. vuruşun sonunda yok olunmalı, 62. ölçüye kadar piyanonun solosu dinlenerek özellikle 61. ölçüde büyük bir *crescendo* ile diğer cümleye bağlantı yapılmalıdır. 56.-60. ölçüler arasındaki tekdüze eşlik önemsiz gibi görünse de piyanonun çaldığı folklorik temayı destekleme açısından önemlidir. Bu nedenle sert aksanlar yapmak yerine piyanonun çaldığı ritimleri öne çıkaracak şekilde her bir notayı belli edilmelidir.



Şekil 2.5. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 62-67. ölçüler arası

62.-67. ölçüler A temasına bağlantıyı sağlayan ve geçiş motiflerinden oluşan bir uzamadır. Bu kesitte *staccato* (sesleri kesintili olarak, tane tane çalış) notaların senkronunu gözeterek, sekizlik nota gruplarına çekerek yay ile başlanmalıdır. Bunun için ise üçleme nota gruplarına iterek girilmesi önerilir. Bu altı ölçü boyunca tekrara düşmemek adına 66. ölçüdeki son sekizlik grup daha geniş düşünülmelidir. Ayrıca daha görkemli bir *crescendo* için 65-66. ölçüler arasındaki bağ koparılabilir ve 67. ölçüdeki iki nota ayrı çalınabilir. Yeni gelecek olan temaya hazırlık amacıyla 67. ölçüde küçük bir *ritardando* (Hızı azaltarak, geciktirerek) yapılması ve özellikle si notasının biraz daha tutulması tavsiye edilir.



Şekil 2.6. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 68-71. ölçüler arası

68. ölçü ile 71. ölçü arası A temasının öncül cümlesidir. Cümleye çekerek, forte ve net başlanmalıdır. Üçlemenin başındaki sol notası vibrato ile desteklenebilir. 68. Ve 69. ölçülerdeki üçlemeler geniş düşünülmelidir. 69. ölçünün sonundaki fa notası bir sonraki sol notasına kesintisiz bağlanmalı ve sol notası 70. ölçüdeki senkoplu figürün öne çıkması için noktalı düşünülmelidir. Bu figürü çalarken sekizlik notaların iyice tınlamasına dikkat edilmelidir.



Şekil 2.7. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 72-79. ölçüler arası

72. ölçüde başlayan ikincil cümlecik birincil ana tema cümlesinin yankısı gibidir. Bu yankı efektini verebilmek adına cümleye piyano başlanmalı ve ilk üç ölçü hafif çalınmalıdır. Bu amaçla 72. ölçüye iterek yay ile başlanması önerilir. 74. ölçünün sonunda noktalı dörtlük re notasından sekizlik fa notasına geçerken lezzet katmak amaçlı küçük bir *glissando* (Kaydırarak. Sürterek çalma) yapılabilir. Buradan 76. ölçüdeki senkoplu figüre kadar aynı motif tekrar edilmektedir. Bu nedenle her bir grup giderek artan bir ısrar ile çalınmalı ve *crescendo*ya burada başlanmalıdır. 76. ölçüde tiz notalara doğru ilerledikçe *crescendo*yu yükseltmeye dikkat edilmelidir. Burada *crescendo*ya destek olmak amacıyla gittikçe daha geniş yay kullanılabilir. 77. ölçüdeki iki bağlı motiflerin ilk notaları aksanlıdır. Bu rengi ortaya çıkarırken hafifliği korumak adına yaya baskı uygulamak yerine aksan yazsa da la notaları daha hızlı ve geniş yay kullanımı ile öne çıkarılarak çalınmalıdır. 79. ölçüdeki fa notası, cümlenin tonikten önceki doruk noktasıdır. Bu notadaki *sforzando* (Sesi birden güçlendirerek vurgulama) efekti hızlı ve sıkı vibrato ile desteklenmelidir. Burada vibratonun tril gibi hızlı ve geniş düşünülmesi önerilir.



Şekil 2.8. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 80-86. ölçüler arası

80. ölçü ile başlayan ve devam eden 7 ölçü, cümle sonu uzamasıdır. Burada keman partisi piyano partisi ile birlikte uyumlu bir şekilde hareket etmektedir. Bu kısım mümkün olduğunca geniş ve havalı yaylar ile çalınmalıdır. Uzamanın tamamı fortissimo olduğu halde, toniği duyuran 84. ölçüdeki sol notasına kadar 4 ölçü boyunca *crescendo* yapılması önerilir. *Crescendo*yu öne çıkarmak amacıyla 80. Ölçüye daha hafif bir nüans ile başlanabilir. 85. ve 86 ölçülerdeki akorlardan ikincisi daha çok kırılarak, daha geniş yay ile çalınmalı, üstteki iki nota parlak bir şekilde tınlatılmalıdır.



Şekil 2.9. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 89-118. ölçüler arası

89. ölçüde B teması başlamaktadır. Bu tema A temasına kontrast olacak şekilde daha sakın ve lirik bir karakterde yazılmıştır. Bu temada yuvarlaklığı bozmamak adına vibratonun devamlılığına özen gösterilmelidir. Temanın giriş cümlesine nüansa uygun olarak arşenin ucunda çekerek başlanmalıdır. Bu temada cümleciklerin soru-cevap yapısını öne çıkarmaya özen gösterilmelidir. 92. Ölçüde başlayan crescendo ile arşe tam kıl olarak daha geniş kullanılmaya başlanmalıdır. 89-97. ile 105-113. ölçüler arasındaki soru cümleciklerinde monoton bir etki yaratmamak için motifi başlatan fa notalarından üçüncülerin biraz tutulması önerilir. 97-103. ölçüler arasındaki cevap cümlecigi, öncülü olan soru cümleciginin giderek yükselen yapısının ardından sakın ve pianissimo nüansa, gittikçe yok olarak çalınmalıdır. Bunun aksine 101. ölçüde başlayan cevap cümlecigi ise içten, dokunaklı bir deyişle, geniş yaylar kullanılarak, daha yüksek nüansla öne çıkarılmalıdır.



Şekil 2.10. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 136-149. ölçüler arası

136. ölçüde başlayan sekizlik ve on altılık notaların oluşturduğu tema uzaması yayın ucunda, noktalara dikkat edilerek; canlı bir ifade ile çalınmalıdır. 142. ölçüden itibaren devam eden aynı ritim kalıbını çalarken arşeyi giderek genişleterek crescendo sağlanmalı ve 149. ölçüye forte bir şekilde ulaşılmalıdır.



Şekil 2.11. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 155-163. ölçüler arası

155. ölçünün son notası ile başlayan cümleler boyunca, süsleme olarak yazılan on altılık notalar, üç farklı telde hızlı bir şekilde gelmektedir. Bu nedenle bu süsleme notalarını çalarken iyi bir sağ el dengesi yakalamak için sağ kolun ağırlığı bulunduğu tele paralel bir şekilde ayarlanmalı ve kıvrak bir biçimde melodi sese geçiş sağlanmalıdır. Sol elde ise melodi sesler tutularak geniş bir vibrato kullanılmalıdır. Bu cümlede klasik Norveç halk kültürünün etkileri görülmektedir. Bu nedenle fortissimo nüansa dikkat edilirken dans havası da görkemli bir şekilde ortaya çıkarılmalıdır.



Şekil 2.12. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 172-183. ölçüler arası

172-175. ölçüler arasında gelen pasaj çalışırken çalımı rahatlatmak ve entonasyonu sağlamak için arşe her notadan önce durdurulmalı, sol elin önceden hazırlanarak sağ ile olan koordinasyonu güçlendirilmelidir. 175. ölçüde başlayan kapanış cümlesinin karakterini ortaya çıkarmak için tutularak çalınması önerilir. 178. ölçü itibariyle gelen aksanlı dördlük mi notalarının çalımı sağ elde işaret parmağı bastırılarak desteklenirse daha çarpıcı bir müzikal ifade elde edilecektir.



Şekil 2.13. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 184-191. ölçüler arası

184. ölçüde gelişme bölümünün ilk motifleri A temasından öğeler taşımaktadır. Kemanın piyano ile karşılıklı olarak çaldığı bu motifler eşlik iyi dinlenmelidir. 185. ve 187. Ölçülerin ilk vuruşlarındaki üçlemeler, yayın ucunda tuşeye yakın ve hafif çalınmalıdır, ikinci vuruşlarda gelen noktalı sekizlik si notaları ise dans havasının karakteristik özelliklerinin kaybolmaması adına sol elde teli ısırır gibi küçük bir vibrato aksanı ile ifade edilmelidir. *Pizzicato* (Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek uygulanan çalım bir tekniği) akorlar icra edilirken sağ el tuşenin üzerinde çapraz bir şekilde aşağı doğru çekilmelidir. Homojen duyulması gereken bu akorların tınısının güzel, yuvarlak olmasını ve sesin uzamasını sağlamak için teli çektikten de sonra da vibrato sol elde devam ettirilmelidir.



Şekil 2.14. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 234-241. ölçüler arası

234-241. ölçüler arasındaki pasajda yer alan pozisyon geçişlerine özenle çalışılması önemlidir. “Kemanda pozisyon geçişlerinde; sol el parmak, bilek ve dirseğin doğru bir konum alması, pozisyon geçişi yapacak olan parmağın öncelikli olarak tele net basarak başlanması ve devamında istenilen notaya gelinene kadar parmağın hafifçe tele dokunacak şekilde (flajole yapar gibi) kaydırılması ve istenilen notaya ulaşıldığında basışın tekrar netleşmesi gerekmektedir.” (Akdeniz B., 2019, s.98) Arşenin orta-uç kısmında hafif bir şekilde başlanması önerilen pasaj, özellikle her iki ölçüde bir genişletilen yay kullanımı ile tırmandırılmalı ve gösterişli bir crescendo yapılmalıdır.



Şekil 2.15. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 246-249. ölçüler arası

246. ölçüde gelen gelişmenin doruk noktası olarak niteleyebileceğimiz A temasına ait motif, ağır bir hız derecesinde, sesleri belirte belirte, her notanın değerini vererek çalınmalıdır. Bu dört ölçüde vibratonun yoğun ve efektif kullanılması tavsiye edilir.



Şekil 2.16. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 265-268. ölçüler arası

Bir bağlantı olan 265. ölçüsü yeniden serim kısmını başlatmaktadır. 265. ölçüdeki bulunan tremolo pasaj, önce sekizlik nota şeklinde çalışılmalıdır. 266. ölçüde bulunan fortissimo nüansa ulaşmak için ölçünün başındaki akor yayın dibinde sırasıyla sol-re ve la-mi tellerinde ikişer tel üzerinden kırılarak kullanılmalıdır.



Şekil 2.17. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 272-280. ölçüler arası

272. ölçüye arşenin ucunda mümkün olduğunca pianissimo başlanmalı ve 274. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren arşeyi gittikçe genişleterek sağlanan güzel bir crescendo ile temanın tansiyonu yükseltilmelidir. 277-278. ölçüdeki aksanlar sağ elde işaret parmağının yanı sıra sol elde vibrato ile desteklenmelidir. 278. Ölçünün son

vuruşundaki oktav olarak gelen dörtlük fa ile 279. ölçüdeki noktalı ikilik fa notaları arasındaki pozisyona geçiş defalarca tekrar edilerek çalışılmalı, 279. ölçüye temiz bir entonasyon ile güçlü ve emin girilmelidir.



Şekil 2.18. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 380-392. ölçüler arası

380. ölçü ile başlayıp sonraki on ölçü boyunca devam eden tremolo pasaj, önce sekizlik nota daha sonra tremolo şeklinde metronomla yavaş yavaş hızlandırılarak çalışılmalıdır. Tremolo pasaj çalınırken tel değişimleri için zamanlama iyi ayarlanmalı, bu sırada sağ kolun tele olan paralelliğine dikkat edilmeli ve tel değiştirme esnasında yabancı seslere çarpmaksızın net ve anlaşılır bir ifade ile doğru sesler duyurulmalıdır.



Şekil 2.19. Grieg, 2. Keman Sonatı, 1. Bölüm, 409-420. ölçüler arası

409. ölçüde başlayan yeniden serimin uzaması olan *Presto* (Çabuk tempoda. Hızlı, çevik) başlıklı kısımda ana tema son kez çevik, ritmik ve kararlı bir şekilde gelerek birinci bölümü görkemli bir şekilde sonlandırmaktadır.

2.1.2. 2. Bölüm Analizi ve Çalışma Önerileri



Şekil 2.20. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 1-18. ölçüler arası

İkinci Bölümün girişinde A teması, öncelikle piyanonun on ölçü boyunca devam eden solosu ile şarkı söyler gibi, yumuşak bir ifade ile hafif nüansta duyurulur. 11. ölçüde keman da piyanoyu taklit ederek temayı aynı karakterde devralmalıdır. Şarkı söyler gibi bir ifade elde edilmesi için sol elde vibratonun devamlılığına özen gösterilmeli, sağ elde tel değişimleri belli edilmeden yumuşak bir şekilde geçilmeli, arşe hafif ve geniş bir şekilde kullanılmalıdır. 16. Ölçüde yayın baskısını arttırarak ve vibratoyu yoğunlaştırarak güzel bir crescendo başlatılmalı ve 17. ölçüye daha yüksek bir tansiyon ile tırmanılmalıdır. 17. ölçünün ilk vuruşundaki dörtlük sol notası tonikte geldiği ve melodinin doruk noktası olduğu için yoğun bir vibrato ile, ısrarlı bir tavırla çalınmalıdır.



Şekil 2.21. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 19-24. ölçüler arası

19. ölçüden itibaren daha coşkulu bir ifade ile tempo yavaş yavaş hızlandırılarak 23. Ölçüde parlak ve canlı bir forteye ulaşılmalıdır. 21. ölçünün ilk vuruşundaki sekizlik re notası güzel bir vibrato ile biraz tutularak çalınmalıdır; böylece müzikal anlam güçlendirilecektir. 23. ölçüdeki motif çevik bir enerjiyle Norveç dans havası bozulmadan çalınmalıdır. Çevikliği sağlamak amacıyla üçüncü vuruşta bulunan üçlemeyi başlatan do notasına küçük bir aksan eklenmesi tavsiye edilir.



Şekil 2.22. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 28. Ölçü

28. ölçüde gelen 7'leme notalar 3-4 olarak gruplandırılmalı ve ilk nota si vibrato ile biraz tutularak yavaş yavaş hızlanırcasına, akıcı bir şekilde son vuruştaki sekizlik si notasına ulaşılmalı; ancak bu sekizlik notanın uzatılmamasına dikkat edilmelidir.



Şekil 2.23. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 29-36 ölçüler arası

29. ölçüde A teması yenilenmiş motiflerle, farklı bir cümle tasarımıyla, varye edilmiş bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. 29-34. ölçüler boyunca her bir ölçü bir cümleciktir; bu cümleciklerin kendi içinde akıcı bir şekilde, birbirinden koparılmadan icra edilmesine özen gösterilmelidir. Yine bu altı ölçü boyunca piyano iki zamanlı gruplandırılmış 16'lık notalar çalarak melodiye eşlik ettiğinden; kemanda gelen 6'lama ritim kalıpları mutlaka metronom ile çalışılmalı ve tartıma oturtulmalıdır. Ayrıca müzikal ifadeyi güçlendirmek için bu 6'lama grup notalar çalınırken sol el artikülesi iyi yapılmalı, şakacı kıvrak bir ifade yansıtılmalıdır.



Şekil 2.24. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 37-40. ölçüler arası

37. ölçüye arşeyi bastırmadan, mümkün olduğunca piyanissimo nuansta, hafif başlanmalı ve yayı gittikçe genişletip baskısını arttırarak yapılan bir crescendo ile daha ısrarlı bir karakter verilmelidir. Üç ölçü boyunca gelen *staccato* (Sesleri kesintili olarak çalma) sekizlik fa notaları vibrato ile desteklenmeli ve karakteristik yapıyı koruyarak havaya yumuşak bir şekilde bırakılmalı, her birinin uzunluğunun aynı yapıda olmasına dikkat edilmelidir. 40. ölçüde yeniden gelen yedileme pasajda öncülünde olduğu gibi ilk si notası tutulmalıdır. Bu yedileme pasajın sağ elde *detasche* (Notaların bağımsız ve birbirlerinden ayrı olarak çalınması) başlanması ve önce *sstaccato* (Sesleri kesintili olarak, tane tane çalış), sonra *spiccato* (Notaların zıplayan bir yay ile birbirinden ayrı olarak çalınması) tekniğe geçiş yapılarak çalınması müzikaliteyi arttıracaktır.



Şekil 2.25. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 43-45. ölçüler arası

43. ölçüde başlayan cümlecik, A temasını sonlandırmaktadır. Bu nedenle piyanoda gelen *kadansların* (Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan notalar veya akorlar öbeği, karara varış) üzerine çalınan 44. ölçü küçük bir *coda* (Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtı bitiren bölüm, kuyruk.) karakteri taşımaktadır. Burada coda karakterini göstermek için ifade serbest bir karaktere bürünebilir; ancak bu serbestlik *rubatoya* (Yorumcunun bir an için belirlenmiş ritim yapısından ayrılp kendi içgüdüüne göre yapıyı ve tempoyu değiştirerek çalması) dönüşmemelidir. 44. ölçünün sol telinde pozisyon geçerek

çalınması, farklı bir *sonorite* (Dengeli ve güzel ses dolgunluğu, ses gürlüğü) elde etmek açısından oldukça önemlidir. 44-45. ölçüler çalınırken arşe tam kıl ve telin içinden kullanılarak sonariteyi destekleyecek yoğun ve sıcak bir ton elde edilebilir.



Şekil 2.26. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 46-58. ölçüler arası

46-58. ölçüler çalınırken motiflerdeki çarpmaların ritim içinde, tam zamanında çalınmasına özen gösterilmelidir. Burada fazla ön plana çıkmadan piyano dinlenilerek eşlik edilmelidir. 54. ölçüde başlayan pasaj, müzikal ifade koparılmaksızın gizemli ve mistik bir havayla çalınmalıdır. Bu sırada arşe tuşeye döndürülerek yarım kıl çalım ile pasajın *dolce* (Tatlı bir deyişle) duyulması sağlanmalıdır.



Şekil 2.27. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 70-76. ölçüler arası

70. ölçüde gelmekte olan crescendo ile birlikte keman yeniden öne çıkmaktadır. 72. ölçüde başlayan ısrarlı pasajı desteklemek için 74. ölçüden itibaren bir stringendo (Sıkıştırarak, çabuklaştırarak) başlatılarak gergin bir atmosfer yaratılması önerilir.



Şekil 2.28. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 80-87. ölçüler arası

80. ölçüde başlayan bağlantı cümlesi, özellikle 81. ölçü olmak üzere gittikçe tutularak çalınmalı ve 82. ölçüde önceden hazırlıklı bir şekilde asıl tempoya dönülmelidir. Bağlantı cümlesine müzikal ifade katmak amacıyla 81. ölçünün ilk yarısında crescendo, son iki sekizliğinde ise bir decrescendo yapılabilir. 82. ölçüden itibaren piyano nüansta kalınmalı ve 87. Ölçüde cümle neredeyse kaybolarak kapanışa hazırlanılmalıdır. Bu kaybolmadan önce 85. Ölçünün son üç sekizliğinde yapılacak küçük bir ritardando ile yorumun güçlendirilmesi tavsiye edilir.



Şekil 2.29. Grieg, 2. Keman Sonatı, 2. Bölüm, 141-154. ölçüler arası

141. ölçüde başlayan coda boyunca gelen tema ile tüm ikinci bölüm hüznü bir şekilde tekrar edilir ve melankolik bir hava içerisinde bölüm sonlanır. Coda boyunca ritmi bozmamak için süsleme şeklinde gelen on altılık notaların doğru tartımda olmasına özen gösterilmelidir. 147. ölçüde gelen stringendo kısımda acele edilmemeli ve 148. ölçüde başlayan çift sesli pasajda sol elde melodinin devam ettiği kısmı daha ön planda olmalıdır. Bunun için arşenin kıllarının büyük oranda melodinin çalındığı telde bulunmalı ve iki tel

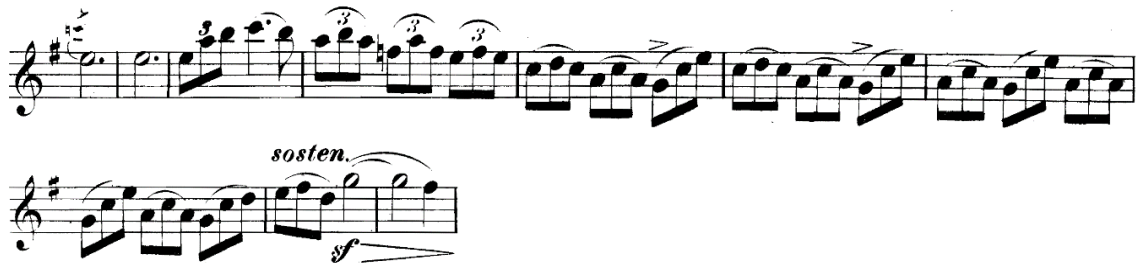
arasındaki ağırlık aktarımı doğru yapılmalıdır. 152. ölçüde başlayan son cümlecik dramatik ve tutkulu bir deyişle çalınmalı, 153. Ölçüdeki crescendo–decrescendo dinamiğine dikkat edilerek üçüncü vuruşta gelen dörtlük mi güzel bir vibrato ile tutularak son ses noktalı ikilik mi notasına sakince teslim edilmelidir.

2.1.3. III. Bölüm Analizi ve Çalışma Önerileri



Şekil 2.30. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 1-11. ölçüler arası

Allegro animato (Canlı, coşkun, çabuk bir deyişle) olan bu bölüm, solo piyanonun dört ölçü boyunca sol majör pedalında gelen hazırlık akorları ile başlar. Bu dört ölçülük *introduction* temasının ardından gelen A teması, üç zamanlı Norveç halk dansı olan “Springar” havasındadır. Çevik ve canlı bir şekilde ifade edilmesi gereken bu tema, yayın ortasında yarım arşe kullanılarak çalınmalıdır. 7. ölçüden itibaren başlayan üçleme motifleri çalarken dans havası kaybedilmemeli; arşenin orta ve uç kısmında eşit yaylar kullanılmalıdır. Pasajın kolay gitmesi için üçleme halinde gelen grupların ilk notasına sağ elde işaret parmağı ile hafif bir baskı uygulanması önerilir. Sol el acelitesini geliştirmek için ise üçleme grupların her birinin ardından es verilerek ve arşeyi durdurup sol elde parmakları önceden hazırlayarak çalışılması tavsiye edilir.



Şekil 2.31. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 12-21. ölçüler arası

12. ölçüde başlayan A temasının ikinci cümlesi la minör tonunda gelmektedir. Ton değişimini vurgulamak ve tekrara düşmemek adına 16. ve 17. ölçülerin üçüncü vuruşlarında gelen üçleme motiflerindeki aksanları gözden kaçırmamak önemlidir. Vibrato ile desteklenen bu aksanlar, pasajın ilk cümleden farklı bir havaya bürünmesine yardımcı olacaktır. 20. ölçünün ilk vuruşunda yapılacak küçük bir ritardando ile *sostenuto* (Ağır bir hız derecesinde, belirterek) efekti vurgulanabilir. 20. ölçünün ikinci vuruşundaki *sforzando* (Sesi birden kuvvetlendirerek) gelen sol notasının yumuşak ve daha dolu duyulması için sol elde vibratonun notayı bastıktan sonra verilmesi önerilir.



Şekil 2.32. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 22-28. ölçüler arası

24. ölçüde başlayan on altılık notalardan oluşan pasajda her notada arşenin daha yoğun kıl kullanımı sağlanarak 25. ölçünün ilk vuruşunda gelen si notasına doğru bir tırmanma hissi oluşturulmalı ve crescendo öne çıkarılmalıdır. 25. Ölçünün ilk vuruşundaki *sforzando* efektinin güzel duyulması için sağ eli telin üzerinde konumlandırdıktan sonra sol eli mi teline yerleştirerek sağ elde güçlü bir aksan verilmelidir. Sol elde sesi duyurduktan sonra başlanılan vibrato, *sforzando* efektinin daha kaliteli ve çarpıcı olmasını sağlayacaktır. 26. ölçünün üçüncü vuruşunda başlayan pizzicato notalar, yağmur damlalarının yere düşerken çıkardığı ses gibi kesin ve birer birer duyurulmalıdır.



Şekil 2.33. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 37-44. ölçüler arası

Sol ve Re tellerinin daha yoğun kullanımı ile öncekinden tamamıyla farklı bir karaktere bürünen B temasının ilk cümlesi, Norveç halk dansı havası kaybedilmeksizin daha güçlü ve dolgun bir şekilde çalınmalıdır. Ağır bir sağ el ve geniş arşe kullanımı ile

elde edilen bu dolgun ve güçlü anlatım sol elde *molto vibrato* (yoğun ve çok vibratolu) kullanımı ile desteklenmelidir.



Şekil 2.34. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 50-59. ölçüler arası

50. ölçüde modülasyonlar ile birlikte sıkıştırılarak gelen cümle uzamasında tempo artışı ve gittikçe genişletilen arşe kullanımı ile elde edilen bir crescendo kullanımı ile tansiyon yükseltilmelidir. 56. ölçüde başlayan tema cümle uzamasının doruk noktasıdır. Burada gelen a tempo ile geniş yaylar ile çalınan gösterişli bir *cantabile* (Şarkı söyler gibi) anlatım benimsenmelidir.



Şekil 2.35. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 60-69. ölçüler arası

60. ölçüde birden gelen piano nüanstaki tekrar eden motifler çalınırken hemen geri çekilerek baskısı azaltılan küçük bir arşe kullanımı ile ışık ve gölge kadar zıt bir karaktere bürünmüş, gizemli bir hava yaratılmalıdır. 64. ölçüdeki crescendo ile coşkulu bir gerginliğe dönüştürülen gizemli tavır 68. ölçüde başlayan sol notası ile zirveye ulaştırılmalıdır. Pasajın rahat çalımı için ters arşeler ile çalışılması önerilir.



Şekil 2.36. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 72-75. ölçüler arası

72. ölçü itibariyle tekrarlayan motifler çalınırken, çarpmalar tam zamanında gelmeli ve piyano partisi dikkatle dinlenmelidir. Çarpmaların zamanlaması için pasaj metronomla çalışılmalıdır.



Şekil 2.37. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 78-81. ölçüler arası

78-79. ölçülerin ikinci vuruşunun ikinci yarısında gelen on altılık notalardan önce arşeyi durdurup doğru yerde konumlandırarak ve sol eli önceden hazırlayarak çalışılmalıdır. Pasaja ifade katmak için dinamizmi bozmaksızın sekiz notadan oluşan on altılık grupları başlatan mi (79. ölçü) ve la (80. ölçü) notalarının canlandıran bir vibrato ile hafifçe tutulması tavsiye edilir.



Şekil 2.38. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 86-90. ölçüler arası

86-90. ölçüler arasında gelen pasaj, kemandan ateş çıkarırmışçasına aktif olmalıdır. 86-87. ölçülerin ilk on altılık notaları tutulmalıdır. 88. ölçünün üçüncü vuruşu ile başlayıp 89. ölçü boyunca devam eden aksanlı dörtlük notalar cümle uzamasını sona erdiren bir kadans niteliğindedir. 89. ölçüde küçük bir ritardando yapılması kadans havasını ve 90. ölçüde gelen toniğe dönüş hissini güçlendirecektir. 89-90. ölçülerde gelen çift sesler icra edilirken boş tel re daha hafif çalınmalı, sol telinde gelen do – la – si – sol hattı ön plana çıkarılmalıdır.



Şekil 2.39. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 117-124. ölçüler arası

117. ölçüde ani bir modülasyon ile do minör tonunda gelen C teması, yayın uç kısmında, hafif kesik arşeler ile lirik bir ifadede çalınmalıdır. Tema boyunca gelen çarpımlar mutlaka tam zamanında gösterilmelidir.



Şekil 2.40. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 125-132. ölçüler arası

125. ölçüde başlayan soncul cümle, sol elde kesintisiz bir vibrato ile gizemli bir hava içerisinde çalınmalıdır. 130. ölçünün üçüncü vuruşunda gelen sforzando çalınırken keman bir anda parlayıp hemen geri çekilmelidir. Bu sürpriz geri çekilmeyi gerçekleştirmek için, sol elde birden daraltılıp hafifletilen bir vibrato kullanılırken; sağ elde arşeye işaret parmak ile baskı uygulanıp hemen hafif bir arşe kullanımına geçilmelidir



Şekil 2.41. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 144-149. ölçüler arası

144. ölçüde başka bir tonda gelen tekrar cümlesinde dramatik ve farklı bir ifade sağlamak için ortayla uç kısımda tuşeye yakın bir arşe kullanılmalı; aynı zamanda sol elin ağırlığını tuşeye aktararak güçlü bir sonarite yakalanmalıdır.



Şekil 2.42. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 175-181. ölçüler arası

175. ölçüde dönüş köprüsünün içinde gelen *con fuoco* (ateşli bir şekilde) tema büyük yay kullanımı ile dans havasını hatırlatarak çok enerjik bir şekilde çalınarak geliştirilmelidir. Ateşli havayı yaratmak için pasaj sol eli güçlü basarak sağ elde tam kıl arşe ve bütün yay kullanımı ile ağır bir tempoda çalışılmalıdır.



Şekil 2.43. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 183-188. ölçüler arası

183. ölçüde başlayan on altılık pasaj, tel geçişlerini akıcı ve güzel hale getirmek için önce sekizlik notalar halinde, her notadan sonra durup sağ ve sol eli önceden hazırlayarak çalışılmalıdır. Bu hızlı ve tel atlamalarının bulunduğu pasajda *con fuoco* hissinin devam etmesi için vücudun stabilitesini korumak oldukça önem taşımaktadır. Stabilitayı sağlamak için pasaj çalışılırken kemanın salyangozunun duvara yaslanması önerilir.



Şekil 2.44. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 277-290. ölçüler arası

277. ölçüde başlayan cümle ile besteci, genellikle Rondo formunda pek yaygın olmadığı halde Coda öncesinde C temasına yeniden değinmiştir. Coda'ya hazırlık oluşturan bu pasaj tutularak ve belirtilerek çalınmalıdır. Pasaj boyunca özellikle pozisyonda gelen tiz seslerin entonasyonun temiz olması, görkemli bir bitiriş için büyük önem taşımaktadır. Seslerin temizliğini sağlamak için önce sol el yerleştirilerek çalışılması tavsiye edilir.



Şekil 2.45. Grieg, 2. Keman Sonatı, 3. Bölüm, 301-314. ölçüler arası

301. ölçüde başlayan Coda, canlı ve ısrarlı bir karakterdedir. Coda boyunca gelen akorların telin içinden ve kırılarak çalınması önemlidir. Sağ elin rahat olması için akorların önce boş tel şeklinde çalışılması önerilir. Her akordan önce arşe dibe yerleştirilerek köprüye paralel bir şekilde çekilmeli, akorlar sert duyulmamalıdır. 311. ölçüdeki mi bemol ve si notaları ile 312. ölçüde gelen do ve sol notaları beşli aralık olduğu için aynı parmak ile çalınmaktadır. Bu akorlar çalınırken entonasyonu sağlamak için parmakların birinci boğumunun tamamı kullanılarak daha yatay bir şekilde basılmalı ve

her iki tel de güzelce kapatılmalıdır. Son ölçüye gelindiğinde güçlü bir sforzando ve etkin bir vibrato kullanımı ile eser görkemli bir şekilde sonlandırılmalıdır.



SONUÇ

Bu tezde Norveç Ulusal Müzik Okulunun en önemli bestecisi Edvard Grieg'in çocukluğu, Leipzig Konservatuvarında geçirdiği yıllar, çalıştığı hocalar, ilham aldığı büyük müzisyenler, Avrupa ziyaretleri, verdiği konserler ve eserleri kronolojik bir anlayış gözetilerek incelenmiş, bestecinin stilistik özellikleri genel hatları ile ele alınarak armoni ve form alanına getirdiği yenilikçi nefes ile Emresyonizm akımının önde gelen bestecileri Claude Debussy ve Maurice Ravel üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir. Daha sonra Op.13 İkinci Keman Piyano Sonatının formal yapısına kısaca değinilerek sonat, müzikal ve teknik açıdan incelenmiştir.

İki ana başlıktan oluşan tezin birinci bölümünde Grieg'in yaşamı ve sanat anlayışından bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise Op.13 İkinci Keman- Piyano Sonatı teknik ve müzikal bakımdan incelenmiş ve çeşitli çalışma önerileri sunulmuştur. Bu tezin Grieg'in Op.13 2. Keman-Piyano Sonatını çalışacak öğrenci ve icracılar için teknik ve yorum açısından faydalı bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Piyano eşlikli icra edilen sonatlar, büyük bir orkestranın eşliği gözetilerek yazılmış olan solistik özellikteki konçertolara kıyasla cümle yapısı ve oda müziği icracılığına uyumlanma bakımından Konservatuvar öğrencilerinin müzikal kazanımı konusunda büyük önem arz etmektedir. Bu bakımdan Norveç halk müziği unsurlarının klasik sonat formu içerisinde ustaca harmanlandığı Op.13 İkinci Keman-Piyano sonatı, geniş nüans aralığı, müzikal fikir zenginliği ve özgün motif kullanımı ile öğrencinin gelişimine yararlı olacaktır.

Yapılan araştırmalar sonucunda keman eserleri alanında gerçekleşen çalışmaların çoğunun virtüözite gerektiren eserler ile kısıtlanmış olduğu görülmüştür. Bu düzlemde hem Keman-Piyano Sonatı repertuarı hem de yenilikçi müzikal fikirleri ile öne çıkan büyük besteci Edvard Grieg ve bestecinin Keman-Piyano Sonatları ile ilgili kaynakların oldukça sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Edvard Grieg'in hayatının genel hatlarıyla ele alındığı ve Op.13 2. Keman-Piyano Sonatının notalarla örneklendirilerek ayrıntılı bir biçimde incelendiği ve icracıya yönelik çeşitli çalışma önerilerinin sunulduğu bu tezin eğitimciler ve öğrenciler açısından fayda sağlaması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, A.Ö. ve Akdeniz, H.B. (2020). *Barok Dönemi Bestecilerinden Arcangelo Corelli'nin Op.5 No 12 "la Folia" Adli Eserinin Keman Partisinin İncelenmesi*. Journal of Social and Humanities Sciences Research
- Akdeniz, A.Ö. ve Akdeniz, H.B. (2020). *Johann Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi*. Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar Lyon s.41
- Akdeniz, B. (2019). *Keman Eğitime Yeni Bir Yaklaşım*. Gece Kitaplığı. Benestad, F. ve
- Dale, K. (1943) *Edvard Grieg's Pianoforte Music, Music & Letters*, Oct., 1943, Vol. 24, No. 4 (Oct., 1943), s. 193-207, Oxford University Press (<http://www.jstore.org/stable/727023> adresinden erişildi.)
- Dale, K. (1966). *Edvard Grieg, 1858-1867, with Special Reference to the Evolution of His Harmonic Style by Dag Schjelderup-Ebbe*. The Musical Times, Feb., 1966, Vol. 107, No. 1476 (Feb., 1966), pp. 122-123 Published by: Musical Times Publications Ltd. (<http://www.jstore.org/stable/951620> adresinden erişildi.)
- Dinslage, P. (2000). *The Young Grieg*, Presented at the Grieg Conference in Bergen May 25, 2000 (<http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/09/Patrick-Dinslage-paper-2000.pdf> adresinden erişildi.)
- Ellingboe, B. (1993). *Edvard Grieg's Swan Song: The "Four Psalms", op. 74*. The Choral Journal , APRIL 1993, Vol. 33, No. 9 (APRIL 1993), s. 91-4 (<http://www.jstore.org/stable/23548625> adresinden erişildi.)
- Feridunoğlu, L. (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*. İstanbul:İnkılap Kitabevi, 146-148
- Grainer, P. (1957), *Edvard Grieg: A Tribute*. The Musical Times, Sep., 1957, Vol. 98, No. 1375 (Sep., 1957), s. 482-483 (<http://www.jstore.org/stable/937353> adresinden erişildi.)
- Hong, B. B. (1984). *Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata*. Dansk Aarbog for Musikforskning, 15, 27–38.
- Horton, J. (1945). *Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt*. Music & Letters, Apr., 1945, Vol. 26, No. 2 (Apr., 1945), pp. 66-77, Oxford University Press. (<http://www.jstore.org/stable/727106> adresinden erişildi.)

- Jordan, R. (2003). *Edvard Grieg: Between Two Worlds*. (<https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/11548> adresinden erişildi.)
- Kennedy, Leah, (2011) *"The Life and Works of Edvard Grieg"*. Undergraduate Honors Capstone Projects. 74. (<https://digitalcommons.usu.edu/honors/74> adresinden erişildi.)
- Mimaroglu, İ. (2019). *Müzik Tarihi*. (1526). İstanbul: Varlık Yayınları, 114
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, 2. Cilt. Sanem Matbaası, Ankara
- Schjelderup-Ebbe, D. (1988). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, "Müziğin Görkemli Yolculuğu". 1. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara, 219-220
- Smith, F. K. (2002), *Nordic Art Music: From The Middle Ages to The Third Millennium* Wesport: Praeger Publishers